

SEHEN UND ERKENNEN

G. Joyce Hallamore.

SEHEN
UND
ERKENNEN







DORISCHES GEBÄLK VOM PARTHENON
(Nach Fenger)

Ω ΤΑΙ ΛΙΠΑΡΑΙ ΚΑΙ ΙΟΣΤΕΦΑΝΟΙ ΚΑΙ ΑΟΙΔΙΜΟΙ
ΕΛΛΑΔΟΣ ΕΡΕΙΣΜΑ ΚΛΕΙΝΑΙ ΑΘΑΝΑΙ ΔΑΙΜΟΝΙΟΝ ΠΤΟΛΙΕΘΡΟΝ

O glänzendes, veilchenbekränztes, sangeswürdiges Athen,
ruhmvolles, Hort von Hellas, gotterfüllte Stadt!

Pindar

SEHEN UND ERKENNEN

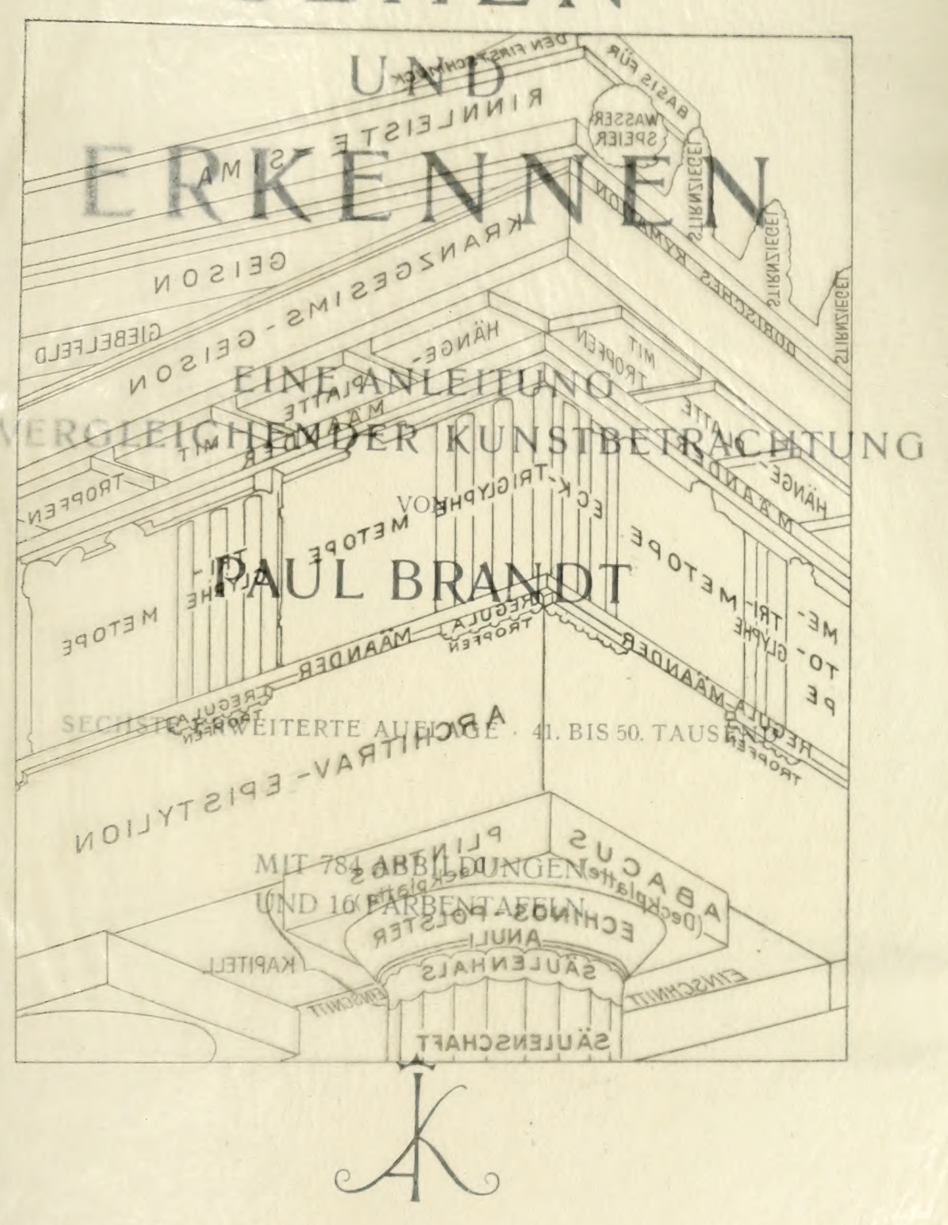
EINE ANLEITUNG
ZU VERGLEICHENDER KUNSTBETRACHTUNG

VON

PAUL BRANDT

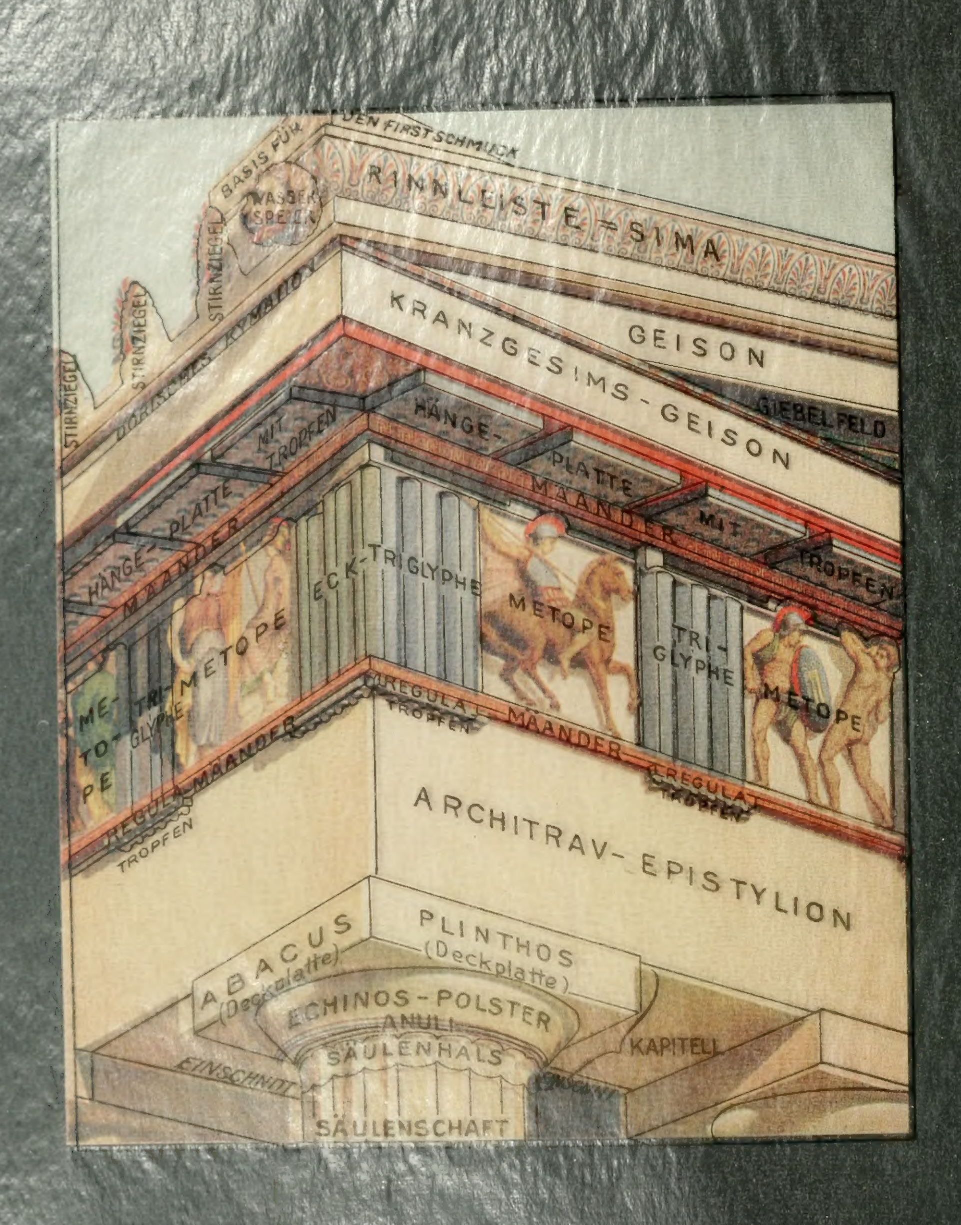
SECHSTE ERWEITERTE AUFLAGE · 41. BIS 50. TAUSEND

MIT 784 ABBILDUNGEN
UND 16 FARBENTAFELN



1 9 2 5

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG


DEN FIRSTSCHMUCK
BASIS FÜR
WASSERSPEIER
RINNLEISTE – SIMA
STIRNZIEGEL
STIRNZIEGEL
STIRNZIEGEL
STIRNZIEGEL
DORISCHES KYMATION
KRANZGESIMS – GEISON
GEISON
GIEBELFELD
HÄNGE-PLATTE MIT TROPFEN
HÄNGE-PLATTE MIT TROPFEN
MÄANDER
MÄANDER
ECK-TRIGLYPHE
METOPE
METOPE
TRI-GLYPHE
METOPE
ME-TO-PE
TRI-GLYPHE
REGULA TROPFEN
REGULA TROPFEN
MÄANDER
MÄANDER
REGULA TROPFEN
ARCHITRAV – EPISTYLION
ABACUS (Deckplatte)
PLINTHOS (Deckplatte)
ECHINOS – POLSTER
ANULI
SÄULENHALS
KAPITELL
EINSCHNITT
SÄULENSCHAFT

TAFEL I

SEHEN
UND
ERKENNEN

EINE ANLEITUNG
ZU VERGLEICHENDER KUNSTBETRACHTUNG

VON

PAUL BRANDT

SECHSTE ERWEITERTE AUFLAGE · 41. BIS 50. TAUSEND

MIT 784 ABBILDUNGEN
UND 16 FARBENTAFELN



1 9 2 5

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

Druck von Fr. Richter, G. m. b. H., Leipzig

MEINER LIEBEN FRAU
GANZ ZU EIGEN



Aus dem Vorwort zur ersten Auflage

Der Verfasser will seine Leser auch in der Kunst den Weg führen, den jeder einzelne von uns in seiner Entwicklung naturgemäß geführt wird, den Weg von Gebundenheit zur Freiheit. Daher geht er aus von der Baukunst, die trotz ihrer monumentalen Würde immerhin an bestimmte äußere Zwecke und Gesetze gebunden ist. Es folgt die Plastik, auch sie eine von den Gesetzen des Materials und der Schwerkraft noch nicht ganz gelöste, im übrigen freischaffende Kunst, und endlich die freieste unter den bildenden Künsten, die Malerei; nur bei Michelangelo war Bildhauer und Maler nicht zu trennen. Das zwischen Architektur und Plastik eingeschobene Intermezzo soll an einer Reihe dekorativer Werke, die an beiden Gattungen teilhaben, die allmähliche Verschiebung des Schwerpunktes von jener Seite auf diese darstellen und so auf die Plastik vorbereiten. Innerhalb der Plastik ferner hat es sich dem Verfasser seit langem als zweckmäßig erwiesen, nicht von dem vieldeutigen, immer neue Flächen und Umrißlinien darbietenden Rundwerk, sondern von dem an einen Hintergrund gebundenen, eindeutigen Relief auszugehen. Dem leitenden Grundsatz entspricht es auch, wenn in Plastik und Malerei dem Aufbau der Gruppe und der Einordnung in einen gegebenen Rahmen nachgegangen wird. Das Übergewicht solcher formalen Gesichtspunkte in der großen italienischen Kunst legte indessen die Pflicht auf, für die besonderen Vorzüge der Kunst des germanischen Nordens, für ihren Ernst und ihre Wahrhaftigkeit, ihre Innigkeit und Gedankentiefe nachdrücklich einzutreten. Andere ideelle und formale Gesichtspunkte endlich erlaubten, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, bis zur Gegenwart vorzudringen.

Aber außer jenem stufenweisen Aufbau von Gebundenheit zur Freiheit war dem Verfasser ein Zweites aufgegangen, daß es für die Erschließung des Kunstverständnisses nicht sowohl gelte, Kunstgeschichte mit Namen und Daten in lückenloser Folge zu geben, als vielmehr an wenigen großen Werken in das Sehen, Erkennen und, fügen wir hinzu, Empfinden der Kunstformen einzuführen. Das leistet am sichersten der Vergleich. Der Vergleich sagt viel ohne Worte, er macht auch den Stummen beredt, mögen die Vergleichspunkte formeller oder gegenständlicher Natur sein, mögen die verglichenen Kunstwerke eine fortlaufende Entwicklungsreihe oder entgegengesetzte Pole bilden, mögen sie endlich gleichen oder verschiedenen Zeiten und Völkern entstammen. Auch braucht es sich dabei keineswegs jedesmal um historische Zusammenhänge zu handeln; gerade wo jeder Zusammenhang ausgeschlossen ist, treten die der Kunst innewohnenden Gesetze um so klarer hervor. Doch nur, wenn er unmittelbar aus dem Bilde zu Auge und Herzen spricht, vermag der Vergleich seine volle Wirkung zu entfalten. Daher die freilich mühevolle Anordnung, daß das zu Vergleichende mit einem Blick zu überschauen ist, daß nichts sich zwischen Bild und zugehörigen Text drängt. Zur Einordnung des einzelnen in die zeitliche Folge diene die Zeittafel.

Düsseldorf, im Oktober 1910

Aus dem Vorwort zur dritten Auflage

Der Verfasser bekennt, daß er den modernen Expressionismus für ein notwendiges, weil im Wesen der Dinge begründetes Entwicklungsprodukt des Impressionismus hält. Wenn in der Kunst innere und äußere Welt, Seele und Natur Gegenpole sind, so stellen sie, mathematisch gesprochen, zwei Größen mit umgekehrten Vorzeichen dar. Es gibt bekanntlich in der Mathematik gewisse Funktionswerte, die, wenn sie wachsen, in der Unendlichkeit verschwinden, um mit umgekehrten Vorzeichen von dort wieder in die Endlichkeit zurückzukehren (z. B. $\operatorname{tg} 0^{0} = 0$, $\operatorname{tg} 45^{0} = +1$, $\operatorname{tg} 90^{0} = \pm\infty$, $\operatorname{tg} 135^{0} = -1$, $\operatorname{tg} 180^{0} = 0$ usw.). So schlug der unter Vernachlässigung der seelischen Bedürfnisse auf die Erfassung auch der feinsten und flüchtigsten Natureindrücke gerichtete Kunstwille des Impressionismus schließlich in sein Gegenteil, in den Expressionismus, um, der nun seinerseits die Natur ebenso weit von sich weist, wie der überzeugungstreue Impressionismus die Seele von sich gewiesen hatte. So ward die Ausdruckskunst die Erbin der bis dahin herrschenden Eindruckskunst.

Es ist dies das Gesetz jeder Reaktion, mag sie sich auf politischem, sozialem oder künstlerischem Gebiet abspielen. Dabei erweist sich die Kunst geradezu als ein feingestimmter Barometer der kommenden politischen Umwälzungen. Das Land der russischen Despotie ist das Ursprungsland des Bolschewismus, der dem historisch Gewordenen all und jede Bedeutung abspricht und auf den Trümmern der bestehenden Gesellschaftsordnung ein auf rein ideelle Theorien gegründetes Reich Utopien errichten will. Nun — der Expressionismus in seinen ausschweifendsten Formen ist nichts anderes als der Bolschewismus der Kunst — nicht umsonst tauchen unter seinen Vorkämpfern slawische Namen auf. Er leugnet, daß die Kunst irgend etwas mit der Natur zu schaffen habe („Die Natur ist eine Welt, die Kunst eine andere. Sie können nichts miteinander gemein haben." Dr. Adolf Behne, Der Sturm 1914 Nr. 1), er verwirft damit die vieltausendjährige Tradition der Kunst und beruft sich allein auf das innere Erlebnis, für welches er, angeblich mit zwingender Notwendigkeit, nach einem Ausdruck ringt, der den Linien, Farben und Formen der Natur absichtlich aus dem Wege geht. Aber selbst wenn diese Notwendigkeit zwingend wäre, so bleibt ihr Ausdruck doch jedenfalls rein individuell, so individuell, daß diese Ausdruckskünstler vielfach nicht bloß andern, sondern auch sich selbst gegenseitig Bilderrätsel aufgeben; das Seelische wird zum primitiven, unverständlichen Stammeln. Daher schließt der extreme Expressionismus eine Verständigung von Mensch zu Menschen aus; erst wenn er sich aus den Höhen der Abstraktion wieder in die Niederungen der Natur herabläßt und wenigstens annähernd in natürlichen Linien, Flächen und Formen spricht — die Farben dürfen, daran hat uns die dekorative Kunst gewöhnt, unwirklich sein — erst dann kann man seine Erzeugnisse nicht bloß sehen, sondern auch erkennen, erst dann fallen sie in den Rahmen dieses Buches.

Der Futurismus jedoch und der Kubismus mußten außerhalb dieses Rahmens bleiben. Der Futurismus, der z. B. einer Ballettänzerin andeutungsweise zwanzig Beine gibt statt deren zwei, ist bis zum äußersten verflüchtigte Bewegung und insofern eine letzte Konsequenz des Impressionismus, er steht also, um bei der obigen Formel zu bleiben, noch diesseits der Unendlichkeit auf der Seite der Natur. Der Kubismus dagegen ist gedanklich erstarrte Form; die bis zum äußersten verflüssigte Bewegung hat beim Durchgang durch die Unendlichkeit und durch Eintauchen in das Medium der Seele einen andern Aggregatzustand angenommen, sie hat sich gewissermaßen in kubischer Form kristallisiert. Und wie der Expressionismus, wenn er Bewegung ausdrücken will, nicht ohne impressionistische Elemente auskommen kann, so gehen in den gesteigerten Impressionismus der Farbe expressionistische Elemente ein, er wird zum Neu-Impressionismus; an den Grenzen der Endlichkeit begegnen sich die feindlichen Brüder.

Wir stehen also zur Zeit mitten in einem Gärungsprozeß, dessen Klärung erst abgewartet werden muß, ehe wir ein Urteil fällen können, ob er der Kunst mehr zum Segen oder zum Unsegen ausgeschlagen ist. Daß diese Zuckungen nichts anderes sind als der durch den Zeitgeist bis zur Siedehitze gesteigerte uralte Kampf zwischen dem „gotischen“ und dem „griechischen“ Geist, von denen der eine von der Seele, der andre von der Natur ausgeht, ist in diesem Buche keineswegs verkannt worden; ja die Krisis war vielleicht unvermeidlich, um die Kunst vom impressionistischen Überschwang wieder zur Besinnung auf ihren wahren Beruf, einer wie immer gearteten Synthese von Natur und Seele, zurückzuführen.

Essen, Weihnachten 1918

Aus dem Vorwort zur vierten Auflage

Ganz neu sind die Kapitel über Expressionismus, Kubismus und Futurismus bis hin zur „absoluten“ Malerei. Dabei kam es mir vor allem darauf an, das Kunstwollen dieser Richtungen dem Verständnis des Lesers nach Kräften zu erschließen und die Grenzen des Sehens und Erkennens möglichst weit hinaufzuschieben, bis dann allerdings Kandinskis gegenstandslose Malerei, wo freilich das Wichtigste, die Farbe, fehlt, Halt gebot. Im übrigen aber gelte Altmeister Goethes Wort:

> Doch sind wir auch mit diesem nicht gefährdet,
> In wenig Jahren wird es anders sein:
> Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
> Es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein.

Essen, im Juli 1920

Aus dem Vorwort zur fünften Auflage

Die Rückkehr in die rheinische Musenstadt und zu den Quellen der Wissenschaft, wo ich ehedem in schöneren Tagen glühenden Herzens dies Werk geschmiedet, erlaubte im Bunde mit der Opferwilligkeit des altangesehenen Verlages eine noch umfassendere Ausgestaltung des Buches als in den beiden letzten, jedesmal rasch vergriffenen Auflagen. Der Zuwachs beträgt nicht weniger als 68 Textseiten mit 137 Abbildungen. Die Abschnitte über neuere und neueste Malerei (und Plastik) mußten sich größere Umgestaltungen gefallen lassen, obwohl von dem früher Geschriebenen kein Wort zurückgenommen zu werden brauchte: die Vermehrung des Anschauungsmaterials erlaubte eine übersichtlichere Gruppierung.

So darf das neu ausgestaltete und auch sonst durchweg sorgsam ausgefeilte Werk trotz der Schwere der Zeit dennoch vielleicht getrost seinen Weg zum fünften Mal antreten; möchte es den Dienst, den es seinem Verfasser in trüben Tagen geleistet hat, auch vielen seiner Leser erweisen, sie aus dem Notzwang der Gegenwart emporzuheben in ein Reich der Freiheit und Schönheit, wo kein fremdes Machtgebot gilt, und möchten sie aus solcher Erhebung die Kraft schöpfen, mitzuwirken an der heißersehnten inneren und äußeren Wiederaufrichtung des gedemütigten Vaterlandes. Möge auch hierfür Dürers Fahnenschwinger, in den das Buch ausklingt, Sinnbild und Wahrzeichen sein!

Bonn, im Oktober 1922

Vorwort zur sechsten Auflage

Zum ersten Male darf das Buch zur Freude des Verfassers und dank der Opferbereitschaft des Verlags seinen neuen Gang im festlichen Schmuck der Farben antreten. Damit ist ein langgehegter, nur immer wieder durch die Not der Zeit zurückgedrängter Wunsch des Verfassers in Erfüllung gegangen, denn nun kann auch das bisher zum Schweigen verurteilte wesentlichste Stück der Malerei, die Farbe, in der immerhin stattlichen Anzahl von 16 Tafeln an seinem Teile zu Worte kommen. Die Hälfte dieser Zahl ist dem Plane des Buches gemäß zum unmittelbaren Vergleich paarweise einander gegenübergestellt, indem teils frühere Schwarzweiß-Reproduktionen durch farbige abgelöst (Tafel II/III, VI/VII, VIII/IX), teils neue farbige miteinander konfrontiert wurden (Tafel IV/V, X). Die übrigen mußten sich mit Schwarzweiß-Partnern begnügen, wodurch jedoch weiter gespannte Vergleichungen nicht ausgeschlossen sind, so im Gesellschaftsbild zwischen dem derben Brouwer und dem galanten Watteau (Tafel XII und XI), in der Landschaft zwischen der

Stimmungskunst Schleichs und dem markigen Farbenmythus Hodlers (Tafel XIII und XIV), im Seebild zwischen dem Farbensynthetiker Böcklin und dem Farbenanalytiker Signac (Tafel XV und XVI). Endlich ist die einzige Farbentafel der beiden ersten, vor dem Kriege erschienenen Auflagen, der dorische Tempel, samt Deckblatt wieder in ihr altes Recht eingesetzt worden.

An Schwarzweiß-Reproduktionen verzeichnet die neue Auflage auf 46 neuen Seiten den ansehnlichen Zuwachs von 75 Abbildungen. Sofern er nicht den Farbentafeln dient, kommt er im I. Abschnitt dem weitern Ausbau des kirchlichen und profanen Barock und Rokoko (S. 81, 84f., 94—97, 102ff., 106f.) sowie dem Empirestil (S. 108f.) zugute, im Abschnitt II der Entwicklung der Kanzel (122ff.), im Abschnitt III hat die deutsche Holz- und Steinplastik wesentliche Bereicherung erfahren (S. 188f., 196—201), im Abschnitt IV erhielt Mantegna in Verbindung mit Michael Pacher den ihm gebührenden Platz (S. 226f.) und Michelangelos Sixtinischer Decke und Mediceergräbern wurde mehr Raum gegönnt (S. 234—237). Die Einordnung in einen gegebenen Rahmen (Abschnitt V) wurde vervollständigt und so der Übergang zum Illusionismus der Kuppel- und Deckenfresken von Mantegna bis Tiepolo gewonnen (S. 272—281). Das Kapitel von der deutschen Madonna (Abschnitt VII) wurde ergänzt und umgruppiert (309—315). In demselben Abschnitt erhielt Conrad Witz, Anbetung der Könige, ein passenderes Gegenstück in Dürers Florentiner Anbetung (S. 318f.), wie im Abschnitt XI Puvis de Chavannes' „Antike Vision" in Hans von Marées' „Römischer Landschaft" (S. 390f.).

Fast ganz unberührt geblieben ist diesmal der letzte sich mit den modernsten Spielarten auseinandersetzende Teil — in der kurzen Spanne seit dem Erscheinen der 5. Auflage haben sich noch keine neuen Richtlinien in der Entwicklung abgezeichnet. Aber auch ein Abbau dieses Teiles schien verfrüht, solange, wie eben jetzt die Düsseldorfer Jubiläums-Ausstellung beweist, die bisher angebeteten Größen noch auf ihren Postamenten stehen. Sodann ist gerade dieser Versuch des Verfassers, hier einen festen Standpunkt zu gewinnen, um auch andern einen leitenden Faden durch dies Labyrinth in die Hand geben zu können, von der Kritik fast allgemein höchst dankbar begrüßt worden, wenn er auch, wie zu erwarten, den auf die neue Kunst Eingeschworenen nicht genugtun konnte und anderseits den sie Ablehnenden schon zu viel getan zu haben schien — die beste Bestätigung dafür, daß der rechte Mittelweg eingeschlagen war, nämlich der, dem Kunstwollen der Gegenwart nach Möglichkeit gerecht zu werden, dem Leser aber die Entscheidung zu überlassen, ob er ihrem Kunstschaffen Geschmack abgewinnen kann oder nicht. Wer dem Verfasser auf diesem Wege folgen will, braucht darum seine persönliche Meinung keineswegs zu verleugnen, sowenig der Verfasser die seine für den verleugnet hat, der in und zwischen den Zeilen zu lesen versteht. Wer dagegen es vorzieht, sich ganz von dem kaleidoskopartigen Bilde der Gegenwartskunst abzuwenden, dem mag auch dies unbenommen bleiben; findet er doch in alter und neuerer Kunst Werke genug, an deren unvergänglichem, wenn auch nicht allen Urteilsschwankungen, so doch aller Tagesleidenschaft entrücktem Wert er sich schadlos halten kann.

Bonn, den 15. August 1925 Prof. Dr. Paul Brandt



Der Plan des Buches bedingte meist eine stark verkleinerte Wiedergabe der Originale; zum genauen Studium sei auf diese selbst verwiesen sowie auf die im Kunsthandel erschienenen größeren schwarzen und farbigen Kunstblätter. Für die in der 3. Auflage hinzugekommenen Abbildungen haben die Verleger in dankenswerter Weise die Wiedergabe gestattet, u. a. Amsler & Ruthard, Berlin, für die in 4. Auflage hinzugekommenen u. a. die Verleger F. Bruckmann, A.-G., München; K. Haberstock, Kunsthandlung, Berlin; Paul Cassirer, Berlin; Delphin-Verlag, München; Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam; R. Piper & Co., München; Rascher & Co., Zürich; Kurt Wolff Verlag, München; ferner die Zeitschriften „Der Sturm", Berlin; und „Die Aktion", Berlin; für die in 5. Auflage hinzugekommenen u. a. die Verleger Bruno Cassirer, Berlin; Fritz Gurlitt Verlag, Berlin; Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin; Galerie Ernst Arnold, Dresden; Verlagsanstalt Benziger & Co., A.-G., Einsiedeln; B. G. Teubner, Leipzig; B. Kühlen's Kunsthandlung, M. Gladbach; F. Tempsky, Wien; endlich für die in der 6. Auflage hinzugetretenen u. a. Photoglob-Verlag, Zürich (f. Tafel IX); Ad. Braun & Cie., Dornach (f. Abb. 404); F. Bruckmann A.-G., München (f. Abb. 548, 550 und Tafel XV); Paul Neff Verlag, Eßlingen (f. Abb. 167, 361, 362); E. A. Seemann, Leipzig (f. Abb. 669). — Der hier beigefügte Holzschnitt ist von Edvard Munch.

Inhaltsübersicht

I. Baukunst

II. Architektonisch-plastische Werke der dekorativen Kunst

III. Plastik

IV. Italienische Malerei (und Plastik)

V. Einordnung in einen gegebenen Rahmen

VI. Die Kunst südlich und nördlich der Alpen

VII. Germanische Kunst

VIII. Das Bildnis

IX. Das Sittenbild

X. Das Geschichtsbild

XI. Das Landschaftsbild. Die deutsche Romantik. Die Natur und der Mensch

XII. Malerische Probleme

XIII. Die neue Kunst

Zu Franz Marc, „Turm der blauen Pferde", S. 450, siehe S. 442f.

Verzeichnis der Tafeln



SEHEN UND ERKENNEN

Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.

Goethe

Sehen lernen ist alles.

Hans v. Marées



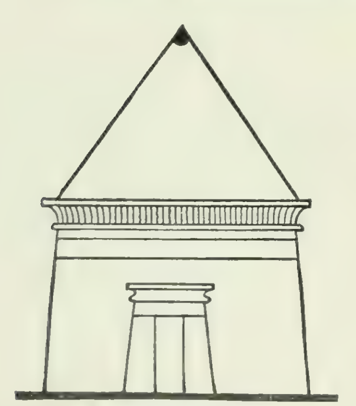


1. Hünengrab. Nach einem farbigen Steindruck von Karl Biese

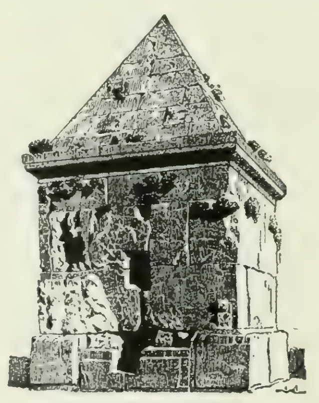
Auf einsamer Heide, von der Sage umwoben, ein gewaltiges Steingebilde! Ist es ein Spiel der Natur, das Ergebnis eines vieltausendjährigen Verwitterungsprozesses, oder ein Werk von Menschenhand? Zwei gleichlaufende Reihen roher Blöcke, darüber mächtige Steinplatten: so entsteht ein Riesensarg, eine jener Grabkammern, in denen die germanische Vorzeit die Leichen ihrer Häuptlinge barg, mit all den Beigaben, deren sie für das Leben im Jenseits bedurften. Andere Blöcke wurden um dies „Hünengrab" im Kreise herumgelegt, um dem Erdhügel Halt zu geben, der darüber aufgeschüttet ward. So ragte der Grabhügel in der Ebene, am Meeresstrande weithin sichtbar empor, an ihn knüpfte sich für die Urbewohner, für den Wanderer, für den Seefahrer das Andenken an den noch im Tode mächtigen Häuptling, den man sich darin hausend dachte: der Hügel wird zum Erinnerungsmal. Aber im Laufe der Jahrhunderte tragen Wind und Regen den Sand des Hügels ab, und schließlich tritt der steinerne Kernbau wieder unverhüllt hervor. Länger als der Erdhügel vermag er den zerstörenden Kräften der Natur zu trotzen, und jetzt gewinnt das Grab auch erst den Charakter des für die Ewigkeit berechneten Denkmals, es wird monumental. Denn es besteht nicht mehr aus gestaltloser Erde, die den einebnenden Kräften der Natur bald erliegen muß, sondern widerstandsfähige, wenn auch noch roh gestaltete Massen sind hier zum ersten Male deutlich in tragende und getragene Teile gegliedert und zu einem urtümlichen, anscheinend unverwüstlichen Bauwerk aufgeschichtet. Zwar geht unter der trügerischen Decke von Flechten und Moos das Zerstörungswerk der Natur weiter; die mittlere Platte ist, vielleicht schon unter dem Druck der ehemals auf ihr lastenden Erdmasse, eingestürzt und bietet den Wurzeln einer jungen Eiche Schutz, die dereinst die eigene Wiege sprengen wird. Aber selbst wenn es der Natur gelänge, das Denkmal noch mehr ihren eigenen Verwitterungsgebilden gleichzumachen: diese wecken durch ihre Merkwürdigkeit zwar unsern naturwissenschaftlichen Forschungstrieb, unser Empfinden dagegen lassen sie kalt. Hier jedoch können wir aus dem Gewicht der Massen auf das zu ihrer Bewegung erforderliche Aufgebot von Menschenkräften und damit auf die Stärke der religiösen Vorstellungen schließen, die solche Kraftleistung erzwang: zu dem historischen Interesse, das diese „Dolmen" (bretonisch = Tafelstein) als uralte Zeugen unserer eigenen Vergangenheit einflößen, tritt so das religiöse und das ästhetische.



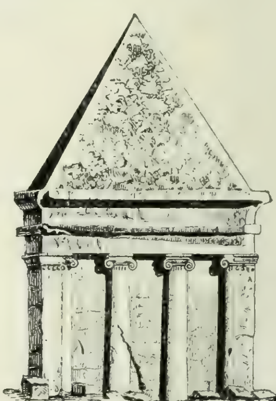
2. Pyramide von Giseh. Altes Reich, vierte Dynastie. Um 2900 v. Chr.



3. Ägyptisches Grabmal
Nach Perrot und Chipiez

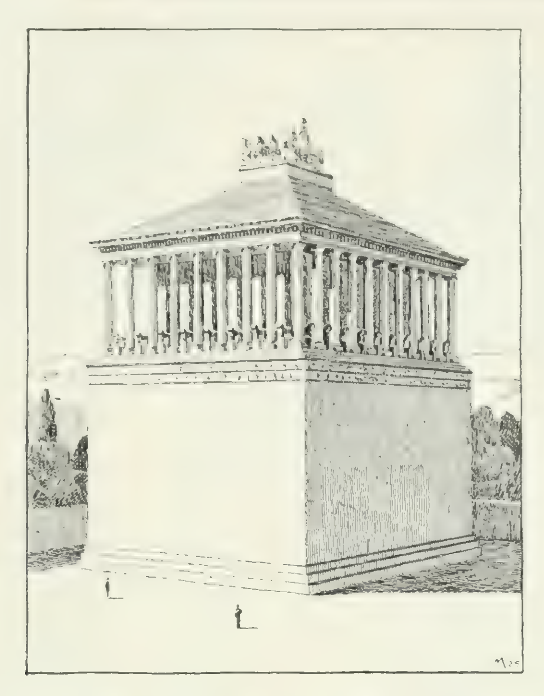


4. Phönizisches Grabmal, Amrith
Nach Renan



5. Sog. Grab des Zacharias
Jerusalem

Der zum Schutze der Totenkammer aufgetürmte, noch vielfach nachweisbare Erdhügel der germanischen Vorzeit ist urverwandt mit den monumentalen Grabbauten der ältesten Kulturvölker. Denn nichts anderes ist die ägyptische Pyramide des alten Reiches, als ein steingewordener Grabhügel von ungeheuren Abmessungen und streng mathematischen Formen. Die Trockenheit des Klimas und die Sandstürme duldeten keinen Erdhügel über dem Sarg oder der ihn schützenden rechteckigen Grabkammer: so griff man zu der gebrannten Erde, dem in Ägypten vielleicht zuerst geübten Ziegelbau, und gelangte nach verschiedenen Zwischenstufen in der Blütezeit des alten Reiches endlich zu der scheinbar so einfachen Form der quadratischen Pyramide, die, mit dem Regierungsantritt des Königs begonnen, bei seinen Lebzeiten „nach Art von Jahresringen" immer neue Schalen erhielt, so daß nach seinem Tode durch Ausgleichung der abgetreppten Seitenflächen die rein mathematische Form leicht herzustellen war. Der Wunsch nach unverwüstlicher Dauer, nach Monumentalität, ist in den Pyramiden von Giseh auf eine kaum zu überbietende Spitze getrieben; erreicht doch deren größte, die des Cheops, fast die Höhe des Straßburger Münsters. Praktisch betrachtet ist auf unabsehbare Zeit

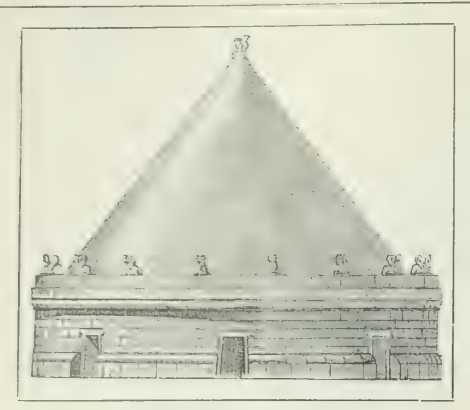


6. Das Mausoleum zu Halikarnassos. Erbaut von Pytheos und Satyros um 350 v. Chr.
Nach der Rekonstruktion von Krischen gezeichnet von K. Mylius

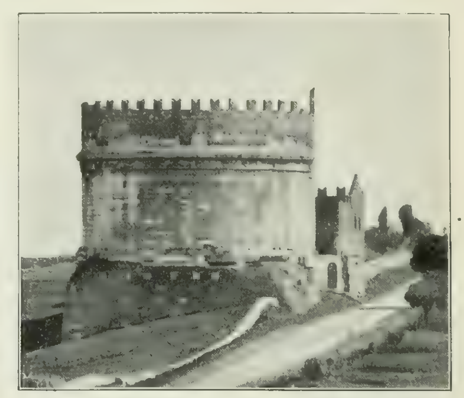
der Zweck erreicht. Da sie der Verwitterung nur eine ungegliederte Masse entgegenstellen, so werden die Pyramiden noch Jahrtausende überdauern, wenn auch das Sandgebläse der Wüstenstürme ihren Mantel immer mehr abblättert. Aber nach dem Urteil aller Reisenden erwecken sie in ihrer starren Erhabenheit nur scheue Bewunderung und kaltes Staunen.

Dieses Gefühl der Unnahbarkeit für das ästhetische Empfinden schwindet in steigendem Maße bei den in 3—5 zusammengestellten Grabmälern. Fehlte der Königspyramide der Gegensatz, den schon das rohe Hünengrab aufwies, der Unterschied tragender und getragener Teile, so ist er in der kleinen ägyptischen Grabkapelle des mittleren Reiches (3) offen ausgesprochen: auf kubischem, aber in ägyptischer Weise sich verjüngendem Unterbau mit krönendem Gesims ruht eine Ziegelpyramide. Über Phönizien (4), wo der senkrecht aufsteigende Unterbau schon durch einen Sockel gegliedert ist, führt uns Bild 5 nach Palästina, wo aus dem gewachsenen Fels geschnitten zu Anfang der römischen Kaiserzeit die ägyptische Form wieder aufkommt, nur daß die tote Fläche des Unterbaues eine freilich verwilderte, zwischen Eckpfeiler gestellte ionische Halbsäulenordnung (s. 28) belebt.

Dieser Typus hat sicherlich bei dem weltberühmten Bau vorgeschwebt, dessen Name geradezu Gattungsname geworden ist, bei dem Grabmal des persischen Satrapen der Provinz Karien, Mausōlos, zu Halikarnaß. Für die hier gegebene Rekonstruktion war das räumlich und zeitlich nächststehende Monument von Xanthos (14) mitbestimmend. Wir haben auf hohem, fast quadratischem Unterbau einen die Grabkapelle umschließenden ionischen Säulenumgang von 9×11 Säulen. Das Dach bildet eine hohle Stufenpyramide, deren leicht oblonge Deckplatte den Gesamtgrundriß des Baues bestimmt; sie trug nämlich ein Viergespann mit den Kolossalstatuen des Königspaares. Mit diesen erreichte der Bau die Höhe von 49 m. So hat hier Griechengeist die träge Masse der ägyptischen Pyramide in Leben, Bewegung und Schönheit umgesetzt, aber es liegt eine gewisse Tragik darin, daß auch hier der Geist triumphiert, während der Körper zerfällt: der kühne Bau der Königin Artemisia liegt in Trümmern, die Königspyramiden Ägyptens trotzen der Zerstörung.



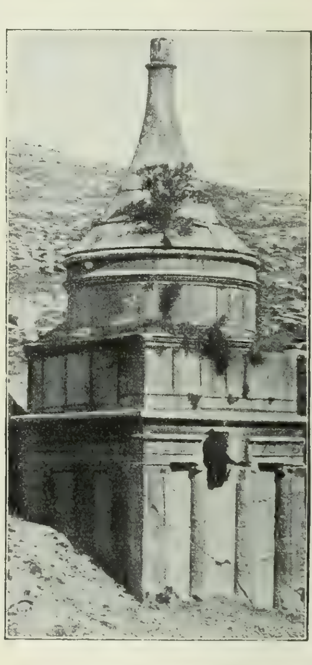
7. Tumulus von Tarquinii
Nach Canina



8. Grabmal der Cäcilia Metella, Rom
1. Jahrh. v. Chr.



9. Siegesdenkmal des Kaisers Trajan in Adamklissi
109 n. Chr. Nach Studniczka

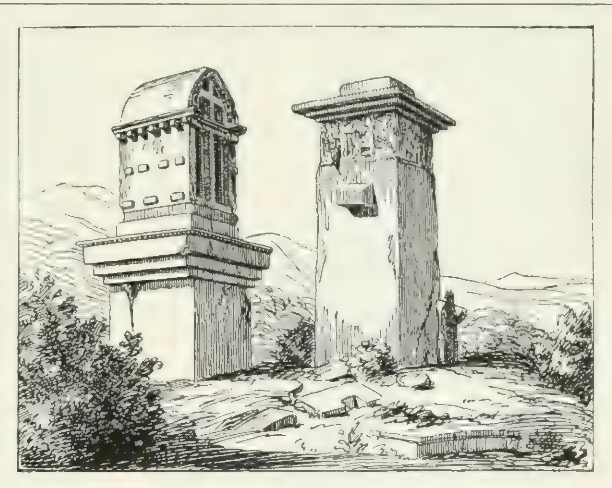


10. Sog. Grab des Absalom
Bei Jerusalem

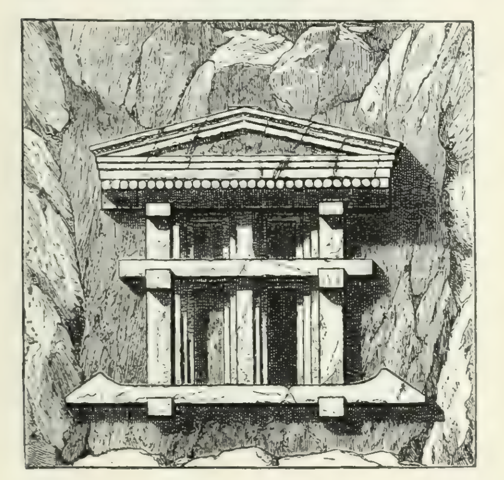
Mit dem urgermanischen Brauche deckt sich der urgriechische insofern, als man um die Leichenbrandstelle einen Kreis abzirkelte und rings „Grundsteine" als Rückhalt für den aufzuschüttenden Erdhügel legte. Die losen Blöcke verschmelzen dann zu einer Ringmauer und ergeben so die in Etrurien häufige Grundform 7, einen niedrigen, kräftig profilierten Steinzylinder mit gemauertem Grabkegel. Und nun wird die träg lagernde Masse mehr und mehr durch die Kraft der Senkrechten überwunden: das auf quadratischem Unterbau stehende Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia (8) ist nichts anderes als solch ein in die Höhe gewachsener Steinzylinder, nur daß er in den mittelalterlichen Parteikämpfen die kegelförmige Krönung einbüßte und dafür einen Zinnenkranz erhielt. Ob in dem Siegesmal Kaiser Trajans in der Dobrudscha (9) dieser Grabtypus vorliegt, darüber S. 21. Eine eigentümliche Mischform zeigt das sog. Grab des Absolom (10): der im Typus 5 aus dem Fels gehauene Kubus trägt über dem Kranzgesims in Quaderbau auf umgegliederter quadratischer Basis einen Zylinder mit geschweiftem Kegel, den eine Blume krönt.



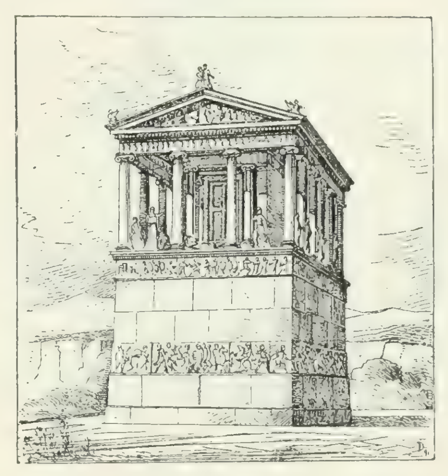
11. Bretonischer Menhir



12. Lykische Grabmäler in Xanthos

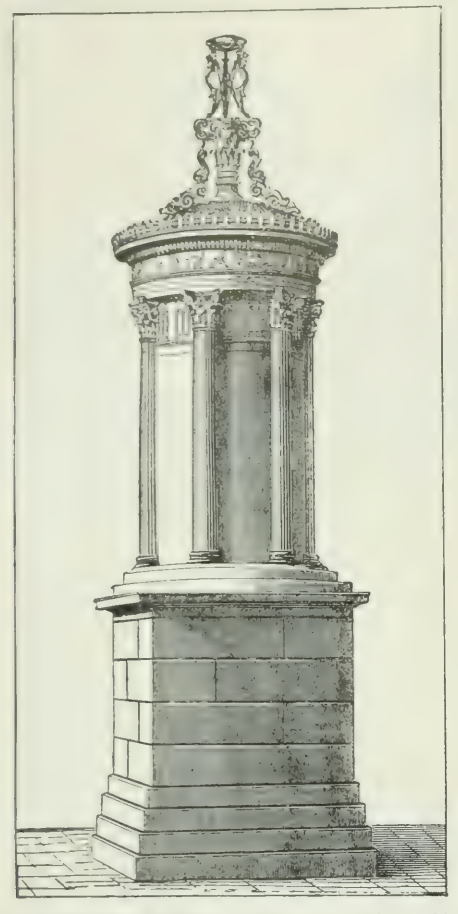


13. Lykisches Felsengrab
Nach Texier



14. Sog. Nereiden-Monument von Xanthos
Nach Durm

Wie die Urform eines Denkmals erscheint der 10 m hohe, noch 5 m im Boden steckende Menhir (bretonisch = langer Stein), wie solche in der Bretagne als regelmäßige Begleiterscheinung der Dolmen (1) zu Tausenden sich finden (11). Der vordem wie tot auf der Erde liegende Stein steht aufgerichtet wie ein lebendiger Mensch; ja er ist nichts anderes als das „Ahnenbild“ eines Großen, aus dem geschnitzten Holzpflock, der dem Totenkult diente, in Stein übersetzt und ins Übermenschliche gesteigert, vermutlich von den Erbauern der Dolmen selbst. Manche dieser Heroenidole zeigen menschliche Umrisse; auch als „Seelenthrone“ wurden sie verehrt. Die Urheimat der Dolmen ist der Orient; urverwandt mit den Menhirs als Seelenthronen sind die lykischen Grabmäler von der Form des sog. Harpyienmonuments (12 rechts): die mit weiblichen Todesdämonen in Vogelgestalt geschmückte Grabkammer befindet sich unter dem weit vorkragenden Dach. Anders bei dem Denkmal 12 links. Hier hat die Grabkammer die Gestalt eines lykischen Hauses, das hölzerne Sparrenwerk samt Spitzbogendach ist in Stein übersetzt. Allmählich verdrängen die griechischen Formen den heimischen Brauch; so hat 13 bereits ein griechisches Giebeldach. In 14 haben sie sich ganz durchgesetzt: auf hohem Unterbau die ionische Grabkapelle, zwischen den Säulen in feuchtanliegenden Gewändern leicht dahintänzelnde weibliche Gestalten, Personifikationen der See oder der Seewinde, die die abgeschiedene Seele zur Insel der Seligen, ins Elysium, geleiten.



15. Lysikrates-Denkmal, Athen. 4. Jahrh. v. Chr.
Ergänzt von Hansen



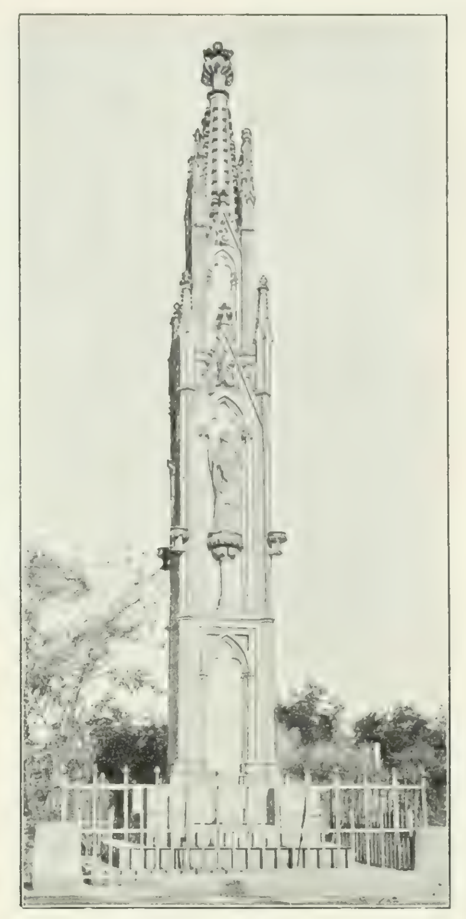
16. Julier-Denkmal, St. Remy, Provence
Um Christi Geburt

Obwohl ganz verschiedenen Zeiten und Stilen angehörig, fordern diese vier Hochmale zu einem Vergleich ihrer Gesamtgliederung heraus. Das attische Denkmal trug einst auf seiner Spitze den Dreifuß, den Lysikrates i. J. 334 v. Chr. mit seinem lyrischen Chor als Preis gewann. Es gliedert sich zunächst zwiefach: ein schmuckloser quadratischer Unterbau hebt einen zierlichen runden Oberbau empor. Jener ist zweiteilig: vier nur wenig eingerückte Stufen tragen den würfelförmigen Sockel mit Abschlußplatte; dieser dreiteilig: auf zwei Stufen folgt der Hauptkörper, ein Rundtempelchen mit scheinbarem Säulenumgang, endlich das in den Dreifußträger, ein schwungvolles Akanthusgebilde, auslaufende Schuppendach.

Reicher ist das Julier-Denkmal von St. Remy gegliedert. Der schmucklose Würfel in 15 hat sich in einen offenen Arkadenbau (Tetrapylon) mit korinthischen Ecksäulen umgewandelt, der seinerseits wieder einen vorbereitenden Unterbau verlangt. In der Tat ist es, als ob jene schüchternen gleichmäßigen Stufen sich hier zu dem stufenweise sich überhöhenden vierteiligen Sockel umgeformt hätten: stets bereitet das Kleinere auf das Größere vor, und die in 15 noch hart und unvermittelt aufsteigende Kurve des Unterbaues leitet in 16 die Horizontale des Erdbodens schwungvoll in die Vertikale über. Das Rundtempelchen mit den Bildsäulen des C. Julius und seiner Gemahlin tritt an Masse, nicht dagegen an idealer Bedeutung, hinter den quadratischen Baugliedern zurück. Das kegelförmige Schuppendach, vielleicht ein Nachklang des Grabtumulus (vgl. 7), macht, wenn man auch den Auftakt des Ganzen, die drei untersten Stufen des Sockels, als Einheit auffaßt, den dreiteiligen Bau zu einem fünfteiligen.



17. Grabmal der Secundinier, Igel bei Trier
3. Jahrh. n. Chr.



18. Das Hochkreuz bei Bonn. Um 1350
Wiederhergestellt durch Dombaumeister Zwirner

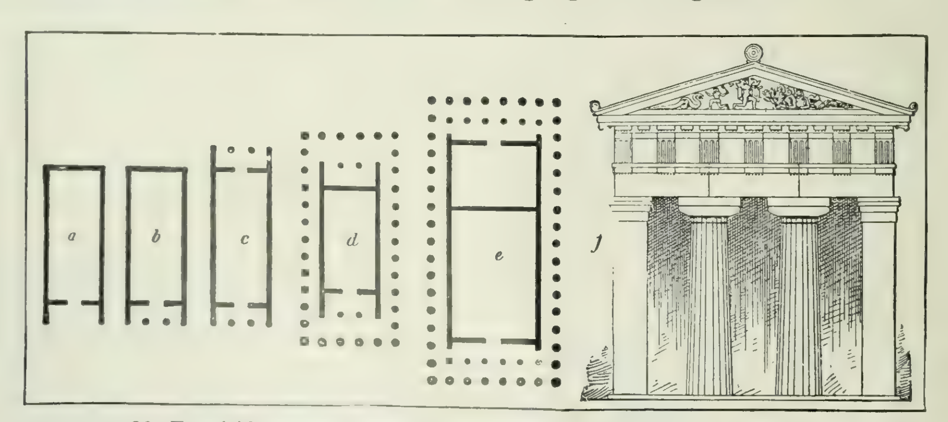
Die Igeler Säule, wie 16 als Denkmal einer blühenden römischen Provinzialkunst von unschätzbarem Wert, setzt auf einen rohen Unterbau einen in Sockel, Hauptgeschoß und attikaartigen, giebelgeschmückten Aufsatz gegliederten Hauptkörper; ein barock geschwungenes, geschupptes Dach mit krönender Figur bildet den Abschluß. War das Tempelchen in 15 nur zum Schein ein Stützenbau, so ist in 16 Mittel- und Oberbau es in Wirklichkeit, während die vier Eckpfeiler des Unterbaus nur einen ideellen Raum einschließen, in dem sich Kampf- und Jagdszenen abspielen. Die Igeler Säule dagegen begnügt sich auch im Mittel- und Oberbau mit dem ideellen Raum, den sie nun nach Herzenslust mit buntbemalten, realistisch erzählenden Reliefs aus dem Geschäftsbetriebe der hier bestatteten Tuch-Großhändlerfamilie der Secundinier ausfüllen kann.

Überraschend ist endlich der Vergleich der Igeler Säule mit dem Bonner Hochkreuz. Auf breitem Stufenbau steht ein ganz in den Formen der ausgebildeten Gotik gehaltener Pfeiler. Auch er zerfällt in Unterbau, Sockel, Hauptgeschoß und zweiteiligen Oberbau. Sockel und Hauptgeschoß sind mit Spitzbogenblenden geschmückt, letzteres außerdem mit Statuen auf säulengetragenen Konsolen; der etwas eingerückte Oberbau läuft aus in einen krabbenbesetzten, von vier Fialen umgebenen sog. Riesen (engl. *to rise*) mit Kreuzblume. So zeigen diese Hochmale, indem sie von der Dreiteilung zur Fünfteilung fortschreiten, ein ihnen innewohnendes, trotz der Stilunterschiede sich auswirkendes Teilungsgesetz, welches an den regelrechten Aufbau des klassischen Dramas in fünf Akten erinnert.



19. Der sog. Poseidontempel in Pästum (Poseidonia), Unteritalien. 5. Jahrh. v. Chr.

Wiederholt haben wir bisher beobachtet, wie die Auflösung des Massenbaus in den Gliederbau sich vollzog in Anlehnung an die Formen des griechischen Säulentempels. Dieser ist in der Tat die vollkommenste Lösung dieser Aufgabe im Altertum. Äußerlich stellt sich der sogenannte dorische Ringhallentempel dar als ein rechteckiger Säulenbau, der unter seinem zeltartig ausgespannten Dach das eigentliche Haus des Gottes, die sein Bild enthaltende Cella, umschließt. Wie sich dieser Kernbau, der sich vom Grundriß des menschlichen Wohnhauses ursprünglich nicht unterschied, zu dieser großartigsten Verkörperung griechischen Geistes auswuchs, zeigt die schematische Entwicklungsreihe 20. Man erkennt, wie die Urform *a*, ein einfacher, fensterloser, rechteckiger Saal mit Vorhalle, in *b* zwischen den Stirnpfeilern (Anten) der Vorhalle zwei Säulen erhält, wie in *c* zur Vorhalle eine Hinterhalle tritt, wie um diesen Kern sich in *d* eine Ringhalle legt (so 19). Bei *e* (21) ist Vor- und Hinterhalle des Kernbaues durch sechs in ionischer Weise der Cellabreite vorgelegte Säulen gebildet.



20. Entwicklung des dorischen Tempels aus der Urform des Hauses

a Urform des altachäischen Palastes, *b* Antentempel (templum in antis), *c* Doppel-Antentempel, *d* Peripteros (Zeustempel zu Olympia), *e* Parthenon (Burg von Athen), *f* Vorderansicht zu *b* und *c* (dorischer Antentempel)



21. Der Tempel der Athena Parthenos (der Parthenōn) auf der Burg von Athen. 5. Jahrh.

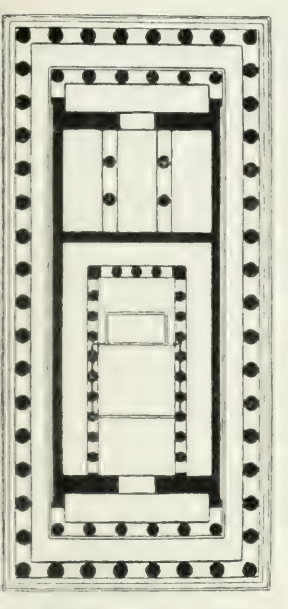
Suchen wir uns (vgl. 20*f* und Tafel I) den ästhetischen Eindruck des dorischen Tempels klarzumachen, so ist in ihm der Gegensatz zwischen Stütze und Last, zwischen Vertikale und Horizontale am deutlichsten ausgesprochen und am feinsten vermittelt. Ohne Fußplatte (Basis), als ob sie aufsprießend den dreistufigen Unterbau durchstoßen hätten, stehen die wuchtigen Säulen in Reih und Glied da, Vertikale und Horizontale zunächst unvermittelt. Kraftvoll geschwellt, weil sich der Schaft erst in den zwei oberen Dritteln stärker verjüngt, stemmt sich eine jede wie ein organisches Gebilde der Wucht des Gebälkes entgegen. Der Eindruck der nach oben gesammelten Kraft wird erhöht durch die Schattenwirkung der scharfkantigen Kannelierung; auch erscheint hierdurch nach Analogie gewisser Pflanzen der Schaft vor dem Einknicken bewahrt. Ehe jedoch das aufwärts gleitende Auge auf das bedeutsamste Glied der Säule, den polsterartig ausladenden Echinos, trifft, in dem sich der Zusammenstoß von Stütze und Last verkörpert, wird es durch den Einschnitt, der den Säulenhals vom Säulenschaft trennt, sowie durch die sog. Ringe (Anuli), Überbleibsel eines früheren Blattkranzes, auf die nun stärker hervortretende Horizontale vorbereitet. Den Übergang vom runden Querschnitt des Echinos zum rechteckigen des Architravs vermittelt, technisch und ästhetisch gleich befriedigend, die quadratische Deckplatte (Plinthos); sie schafft ein sicheres Auflager für den nun folgenden Hauptbalken (Architrav). In diesem triumphiert die Horizontale. Er bindet die Einzelsäulen zu einem einfachen rhythmischen System, dessen klar ins Auge fallende Verhältnisse (in 21 anders als in 19!) den Gesamteindruck des Bauwerks entscheiden. Aber der Kampf zwischen Horizontale und Vertikale, der im Architrav anscheinend bereits entschieden war, bricht in dem farbigen Schmuckband des Triglyphen- und Metopenfrieses aufs neue aus: die scharfkantigen Triglyphen (Dreischlitze), in die sog. Regula mit Tropfen ausklingend, betonen wiederum kräftig die Vertikale, werden aber unter Vermittlung der Tropfenplatten doch wieder durch die vorspringende Horizontale des Kranzgesimses gebändigt. Was dann noch von aufstrebender Kraft übrigbleibt, kommt zu seinem Recht in dem flachen Giebeldach, dessen Seiten ja nichts anderes sind als die mittlere Diagonale zwischen den ruhenden und den aufstrebenden Kräften. So sind die Kämpfer versöhnt, und frei darf jetzt der Bau ausklingen in dem First- und Eckschmuck der Akroterien (vgl. 22). Farbe schmückt auch noch im Steinbau die im ursprünglichen Holzbau gegen die Witterungseinflüsse zu schützenden feineren Zierglieder.



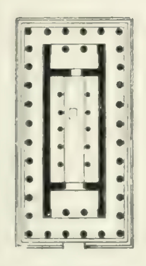
22. Tempel der Aphaia in Ägina. Anfang des 5. Jahrh. v. Chr. Nach Furtwängler-Fiechter

Auf einem Bergvorsprung der Insel Ägina steht heute noch mit etwa 20 Säulen des äußeren Umgangs das Heiligtum der Aphaia aufrecht, einer lokalen mütterlichen Schutzgottheit. Der Wiederherstellungsversuch 22 gibt uns durch den Abbau einzelner Teile einen deutlichen Einblick in den Aufbau eines dorischen Tempels im Äußeren und Inneren von der Nordostecke her. Wir sehen den sorgfältig gefügten Stufenbau, zu dem vom Altarplatz her eine Steinrampe emporführt. Dieser dreistufige Stylobat hebt den ganzen Tempel wie ein der Gottheit dargebrachtes Weihgeschenk über den gewachsenen Boden empor. Von den fast 1 m im unteren Durchmesser haltenden Säulen stehen, die Ecksäulen jedesmal mitgerechnet, 6 an den Front-, 12 an den Langseiten. Sie sind mit Ausnahme der 3 in der Zeichnung abgetragenen alle monolith, d. h. aus einem Stück; ihr Material ist wie das des ganzen Tempels ein in der Nähe gebrochener Kalkstein, dem ein Stücküberzug die Weiße und den Glanz des Marmors verlieh. Alle haben eine leise Neigung nach innen, der Last des Gebälks entgegen, die Ecksäulen in der Richtung der Diagonale des Grundrisses. Auch sind die Ecksäulen etwas näher an ihre Nachbarn herangerückt. Weil nämlich der Ecktriglyph über die Säulenmitte hinausgerückt werden mußte, wären sonst die beiden letzten Metopen übermäßig breit ausgefallen. Über das Gebälk legten sich an beiden Fronten die Giebel mit den weltberühmten „Ägineten" der Münchener Glyptothek (258).

Der innere Kernbau hat eine von zwei Säulen gestützte Vor- und Hinterhalle; hier in Ägina war, wie die Vorhalle selbst, so auch der davorliegende Teil der Ringhalle durch Gitter abgeschlossen. Durch die breite Cellatür sehen wir in den eigentlichen Naos, den Wohnraum der Gottheit; zwei Säulenstellungen übereinander von je 5 Säulen teilen ihn in ein breiteres Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe. Sie tragen den hölzernen, ziegelgedeckten Dachstuhl und erlauben zugleich die Anlage von Galerien. Licht erhielt das Sitzbild der Göttin reichlich durch die geöffnete Tempeltür.



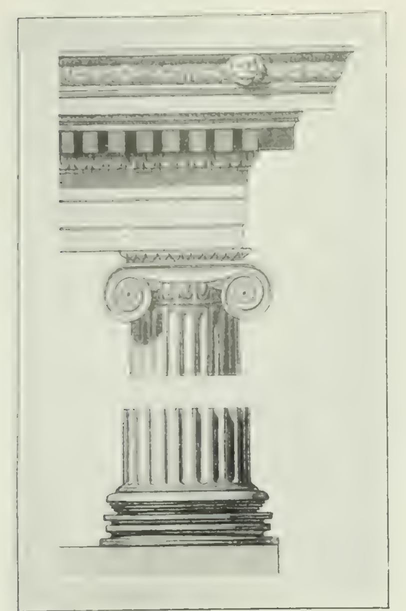
23. Grundriß zu 25 (s. 20*e*)

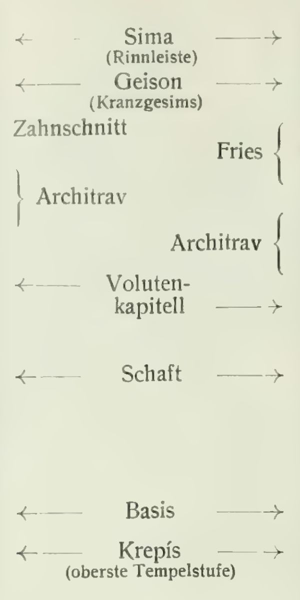


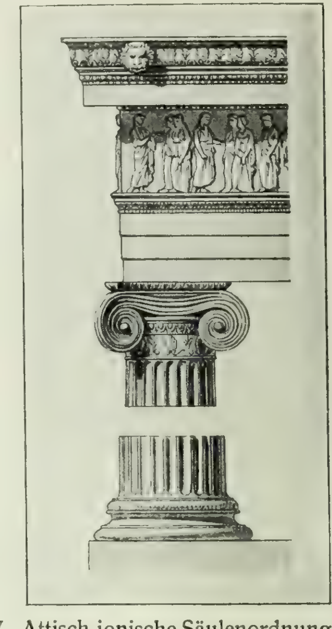
24. Grundriß zu 22

25. Aufbau der Nordostecke des Parthenōn. Nach Niemann

Der Grundriß des Parthenōn, des technisch wie ästhetisch vollendetsten Bauwerks der Antike, weicht nicht unwesentlich von dem Normaltypus ab. Die 8×17 Säulen sichern ihm von der Höhe der Burg eine weithin beherrschende Wirkung. Neu ist auch die sechssäulige ionische Vor- und Hinterhalle der Cella, ferner der um die ganze Cella samt diesen beiden Hallen herumlaufende bunte ionische Fries, der freilich nur durch den Reflex des Marmorbelags der Ringhalle Licht erhält. Neue Momente weist auch die innere Gliederung der Cella auf: eine Quermauer trennt einen durch vier ionische Säulen gestützten Saal, der durch eine Tür mit der vergitterten Hinterhalle verbunden ist, von dem nur von Osten her zugänglichen Tempelhaus. Dieser Viersäulensaal, im engeren Sinne Parthenōn genannt, war für den Schatz des attisch-delischen Bundes, die Hinterhalle für dessen Verwaltung bestimmt. Der eigentliche Naos, 100 attische Fuß lang und darum Hekatompedos genannt, bringt insofern eine Neuerung, als die doppelgeschossigen inneren Säulenstellungen mit ihren Galerien auch an der dritten Seite hinter dem Goldelfenbeinkoloß der Göttin, dem Meisterwerk des Phidias, herumgeführt waren; vorn wurden die Besucher durch Schranken in der für die Wirkung des Götterbildes geeigneten Entfernung zurückgehalten. Unsere Zeichnung läßt die Fügung des Stylobats — Marmorbelag auf Porosquadern — und den Aufbau von Vor- und Ringhalle samt Gebälk und Giebel deutlich erkennen; die Deckplatten beider Hallen sind zur Erleichterung des Gewichts kassettenartig ausgehöhlt. Die Bemalung der architektonischen Glieder, der Metopen und der Giebelfiguren (s. Tafel I) dämpfte den blendenden Glanz des pentelischen Marmors, woraus der Wunderbau des Iktinos gefügt war.









26. Ionische Säulenordnung
Athena-Tempel von Priene

27. Attisch-ionische Säulenordnung
Nordhalle des Erechtheion

Dem sogenannten dorischen, ursprünglich aber gemeingriechischen Stil tritt der im ionischen Kleinasien ausgebildete und darum ionisch genannte Baustil zur Seite, wie dem kräftigen Mann das schlankere, feiner organisierte Weib. Auch dem ionischen Stil (26) hat wie dem dorischen erst der attische Formensinn die höchste Vollendung verliehen und so eine Abart, den attisch-ionischen Stil (27, 28), geschaffen. Von der dorischen Säule unterscheidet sich die ionische zunächst durch die untergeschobene Basis, die der Einzelsäule größere Selbständigkeit verleiht; sie besteht aus mehreren Platten übereinander und aufgelegtem, ganz oder teilweise (26) gefurchten Polster. Der Schaft schlanker, ohne Schwellung, weniger sich verjüngend als der dorische, hat statt der breiten, flachen, in scharfen Kanten zusammenstoßenden Furchen schmälere, halbrunde, die derart in den Säulenzylinder einschneiden, daß von dem ursprünglichen Säulenmantel nur schmale Stege verbleiben. Dadurch wird ein noch häufigerer und kräftigerer Wechsel von Licht und Schatten hervorgebracht. Das Kapitell besteht aus zwei Teilen, einem dem dorischen Echinos ähnlichen, mit einem überfallenden Blattkranz (sogenannten ionischen Kyma, Eierstab) geschmückten Zierglied und der in der Richtung des Architravs darübergelegten, beiderseits eingerollten Binde (Fascia): dies ist das charakteristische ionische Volutenkapitell. Die polsterartige Verstärkung in der Mitte läßt die Fascia elastisch erscheinen: während der dorische Echinos kraftvoll, männlich gegen die ihm auferlegte Last ankämpft, gibt ihr das ionische Volutenkapitell mehr passiv, weiblich, nach. Der Abakus ist zu einer dünnen Platte mit andersartigem Blattkranz (dem sog. lesbischen Kyma) eingeschwunden. Der Architrav, in drei Bändern leise vorkragend, verliert eben dadurch gegenüber dem dorischen an lastender Wucht. Es folgt, durch einen Eierstab getrennt, der sog. Zahnschnitt; in ihm erkennt man deutlich die Übersetzung hölzerner Dachsparrenköpfe in Stein. Den Abschluß bildet eine stark unterschnittene Hängeplatte und die nach oben ausgeschweifte, rankengeschmückte Rinnleiste mit Wasserspeiern.

Die attisch-ionische Säule (27) verdoppelt die Fascia und ziert den Säulenhals mit einem plastischen Palmettenkranz. Von wunderbarem Rhythmus ist das Profil der Basis, deren oberen Wulst ein Flechtband gegen den Druck der Säule widerstandsfähiger zu machen scheint. Die unvergleichlich feine Arbeit des Meißels wurde noch durch Farbe und reiche Vergoldung gehoben. Endlich ersetzt der attische Stil den Zahnschnitt durch einen bunten Fries.



Nördliche Vorhalle Korenhalle Parthenon

28. Das Erechtheion auf der Burg von Athen. Nach Niemann

Das edelste Kleinod des attisch-ionischen Stils, das Erechtheion auf der Burg von Athen, steht durch Besonderheit seiner Anlage wie durch Feinheit und Anmut seiner Formen einzig da. Unter einem Dach vereinigte der Bau den Kult der Stadtgöttin (Athena Polias) und des alten Landesgottes Erechtheus; außerdem waren für den Grundriß die uralten Wahrzeichen maßgebend, die an den Streit Athenas und Poseidons um den Boden Attikas erinnerten: hier der „Salzsee", von Poseidon mit seinem Dreizack hervorgezaubert, und das Mal dieses Dreizacks im Burgfelsen, dort der heilige Ölbaum, der unter Athenas Lanzenstoß emporgeschossen war. Diese Wahrzeichen verboten den Ausgleich der Niveauunterschiede und führten zu folgender verwickelten Anlage: im Osten (auf 28 nicht sichtbar) als Heiligtum der Athena Polias eine Cella mit sechssäuliger Vorhalle; von ihm durch eine Quermauer geschieden, 3 m tiefer, das Haus des Erechtheus mit einem Vorraum, der von Norden und Süden zugänglich war: von Norden auf gleicher Höhe durch eine große Prachtvorhalle von vier Säulen in der Front, zwei an den Seiten, sowie durch eine Prachttür, von Süden durch die sog. Korenhalle (Kora = Jungfrau; s. 41), in welcher eine Treppe von dem höheren Niveau zum tieferen führte. Die Nordhalle greift etwas über die Nordwestecke hinüber, um durch eine schmale Tür noch den Zugang zu dem heiligen Bezirk der Taugöttin (Pandrosos) zu erschließen, wo neben einem Zeusaltar der heilige Ölbaum der Athena stand. Licht erhielt das Haus des Erechtheus von Westen, wo vier Halbsäulen nach Art eines ***templum in antis*** (20) eine Scheinvorhalle bilden (die niedrige Mauer rechts ist unter Wegfall der Fenster bis zur Vorhalle durchgeführt zu denken; die so entstehenden vier Öffnungen waren vergittert). Diese Anlage ist in doppelter Beziehung wichtig. Sie ist einmal ein sinnreiches Auskunftsmittel, um ohne Raumverlust der Tempelfront den gewohnten Hallenschmuck zu wahren, zweitens zeigt sie die ionische Säule von Haus aus nur dazu bestimmt, so wie hier zwischen Stirnpfeilern, also *in antis*, zu stehen und nicht als Ecksäule zu dienen. Das Volutenkapitell war eben, wenigstens in dieser, nicht von asiatischer Kunst beeinflußten Form, ursprünglich nur das in der Architravrichtung den Säulen aufgelegte Sattelholz; daher auch die unorganische Bildung, sobald es als Eckkapitell auf zwei anstoßenden Seiten Voluten zeigen soll: es muß sich alsdann mit der Eckvolute nach außen in die Diagonale einstellen (27), die zusammengestückte Innenseite mit dem einspringenden Winkel zeigt 32.



29. Ägyptisches Kelchkapitell Neues Reich

30. Korinthisches Kapitell Phigalia

31. Korinthisches Kapitell Epidaurus

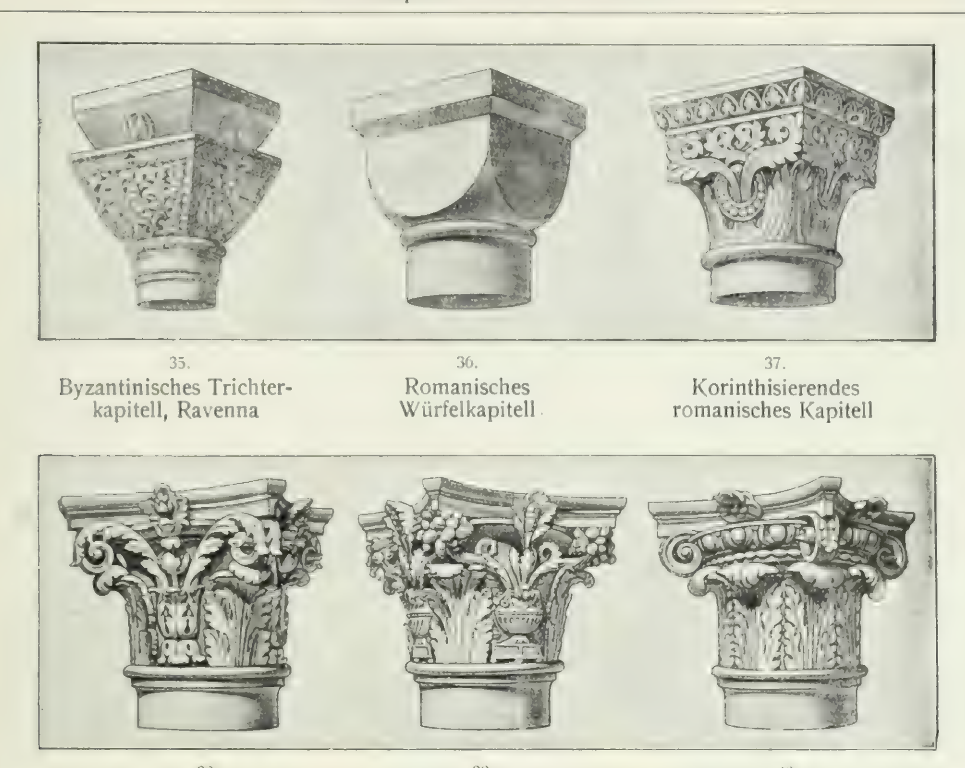
32. Attisch-ionisches Eckkapitell Athen, Erechtheion; vergl. 27

33. Ionisches Eckvolutenkapitell Pompeji

34. Römisches Kompositkapitell Titusbogen, Rom

Die Erfindung des korinthischen Kapitells (30) schreibt ein antikes Künstlermärchen dem Bildhauer Kallimachos aus Korinth zu. Dort starb eines Winters ein kleines Mädchen. Die Amme stellte ihm seine Spielsachen in einem Korbe aufs frühe Grab und beschwerte ihn mit einem großen quadratischen Ziegelstein. Zufällig kam der Korb gerade über die Wurzel eines Akanthus zu stehen, und als dieser im Frühjahr ausschlug, umkleidete er mit seinen Blättern den Korb, während die Stengel sich an den Ecken des Ziegelsteins volutenartig einrollten. Dies Motiv habe Kallimachos im Vorübergehen erhascht und so das korinthische Kapitell erfunden.

So unhistorisch sie ist, so behält diese Herleitung des Motivs doch ihren ästhetischen Wert. Wie weit das neue Kapitell bereits in Ägypten vorgebildet war, zeigt das Kelchkapitell aus der Zeit des neuen Reiches (29). Doch haben hier die vier Voluten mit den anhängenden tropfenartigen Gebilden noch keinerlei struktive, sondern nur dekorative Bedeutung. Die künstlerische Phantasie des Ägypters stellt sich den Tempel als die Welt, die Tempeldecke als sternenbesätes Himmelsgewölbe, die Säulen als Pflanzen vor, über denen der Himmel frei schwebt. Dennoch braucht er ein Bindeglied, welches die Last der Decke auf die Säulen überträgt. Aber dieses Bindeglied, einen Würfel, unterschlägt er dem Auge, indem er ihn so klein bildet, daß er von unten gesehen meist von dem breit ausladenden Kelch der Pflanzensäule verdeckt wird. Auch der Grieche verfügt über eine reiche, ja eine unvergleichlich reichere künstlerische Phantasie, aber er läßt sie walten, nicht indem er, wie der Ägypter, die Naturgesetze verleugnet, sondern sich ihnen unterordnet. Sein Abakus gibt sich offen als das, was er ist, als ein konstruktiv notwendiges Glied; an seinen Ecken stoßen die aufgerollten Tragstengel des Akanthus an, und indem sie die Winkel ausfüllen, scheinen sie die Ecken zu stützen. Lehrreich ist es nun, die Entwicklung des Kapitells von Phigalia (30) zu dem von Epidaurus (31) zu verfolgen: wie die doppelte steigende Welle der Akanthusblätter, in Phigalia noch ohne ein festes Zahlenverhältnis zu dem viereckigen



35. Byzantinisches Trichterkapitell, Ravenna

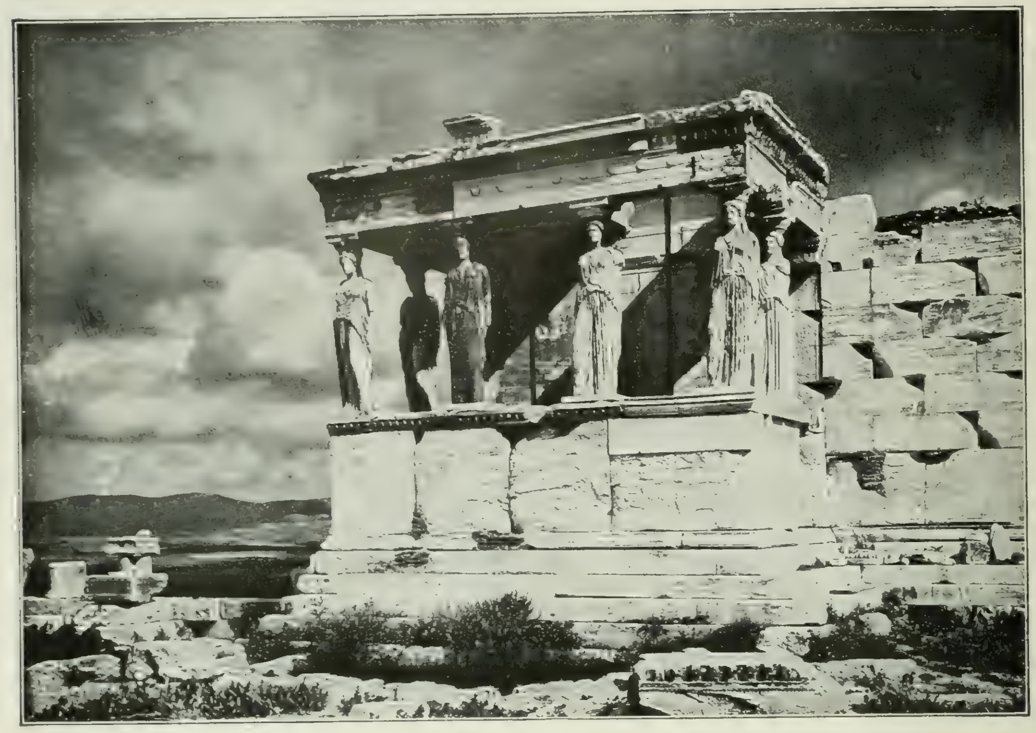
36. Romanisches Würfelkapitell

37. Korinthisierendes romanisches Kapitell

38. 39. 40. Renaissance-Kapitelle vom Palazzo Gondi, Florenz. Von Giacomo da Sangallo

Abakus, sich in Epidaurus auf die Zahl 16 beschränkt, dafür aber den kelchförmigen Kern in vollerer Entfaltung umkleidet, wie sich in den Ecken je zwei Stengel zu einer Volute vereinigen, während die beiden gerollten Nebenstengel höher hinaufrücken und statt der Palmette eine Arazeenblüte tragen, die nun die Mitte der eingezogenen Abakusseite bezeichnet. So ist eine geradezu geometrische Aufgabe, den runden Querschnitt der Säule ins Viereck überzuführen, rein mathematisch (Kreis, 16, 8, 4) gelöst und zugleich geistvoll verhüllt.

Dies Kapitell war das Kapitell der Zukunft: es ließ der Phantasie freieren Spielraum als das strenge dorische, hatte nicht die Mängel des ionischen (s. 32) und kam der Prachtliebe des römischen Weltreiches wie kein anderes entgegen. Zwar entwickelte auch das ionische Kapitell in hellenistischer Zeit eine für alle vier Seiten gleiche Form (33), indem es die in 27 diagonal herausgezogene Eckvolute vervierfachte. Ein überladenes, völlig unorganisches Kapitell endlich schuf die römische Kaiserzeit durch Kreuzung dieses Eckvolutenkapitells mit dem korinthischen, das Kompositkapitell (34). Die byzantinische Baukunst bildet u. a. das sog. Trichterkapitell aus (35), welches die Überführung aus dem Säulenrund zum Viereck durch einen nach unten abgeschrägten Würfel bewerkstelligt, dessen Seiten durch ein flaches Ornament eingerahmt und durch ein Rankenmuster gefüllt sind. Zwischen das Kapitell und die aufzunehmende Last, den Bogenfuß (vgl. 86), schiebt sie einen sog. Kämpfer ein, der den Druck auf die Mitte des Kapitells ableitet. Sachgemäßer geht die deutsche romanische Baukunst zu Werke (36). Sie legt zwischen den viereckigen Bogenfuß und den Säulenschaft einen kubischen Block, in dem sich, wenigstens in der späteren Normalform, der Würfel mit der seine obere Fläche als Basis umschreibenden Halbkugel durchdringt; eine profilierte, vorkragende Platte bildet den obern, ein schmaler runder Wulst den untern Abschluß. Daneben behält die romanische Baukunst immer noch eine entfernte Erinnerung an das korinthische Kapitell bei (37). Die Renaissance endlich weiß in freiestem Spiel der Phantasie die alte korinthische wie die römische Komposita-Form entzückend umzubilden (38—40).



41. Die Korenhalle des Erechtheion. Vollendet 409 v. Chr.

Die Eingliederung menschlicher Figuren in die starren Linien eines architektonischen Systems könnte als eine Entartung des architektonischen Gedankens, ja als Barbarei erscheinen, genügte nicht ein Blick auf die edelste, noch heute vorbildliche Ausgestaltung dieses Motivs, die Jungfrauenhalle am Erechtheion (S.13), um sich von ihrer Berechtigung zu überzeugen. Doch auch theoretisch betrachtet ist dieses Motiv nicht nur zulässig, es erscheint sogar als die folgerichtige Entwicklung eines die ganze Baukunst beherrschenden Grundsatzes. „Die räumlichen Verhältnisse der Baukunst", sagt Lotze, „ihre strebenden Pfeiler und die breitgelagerten Lasten über ihnen würden uns nur halb verständlich sein, wenn wir nicht selbst eine bewegende Kraft besäßen und in der Erinnerung an gefühlte Lasten und Widerstände auch die Größe, den Wert und das schlummernde Selbstgefühl jener Kräfte zu schätzen wüßten, die sich in dem gegenseitigen Tragen und Getragenwerden des Bauwerks aussprechen." Erscheint uns schon die Säule wie ein lebender Organismus, so bedeutet es nur den letzten Schritt auf dem Wege der Verlebendigung des toten Stoffes, der Beseelung des Unbeseelten, wenn nun menschliche Figuren ganz an Stelle der Säulen treten. Nicht als gequälte Sklavinnen — als freie, im Dienst der Athene stehende attische Bürgerinnen tragen die überlebensgroßen, kräftigen Mädchengestalten in vornehmer Haltung und mit edlem Anstand scheinbar mühelos auf echinosartigem Kissen die Last des Gebälks, das übrigens von keiner Kassettendecke beschwert war, sondern frei gegen den Himmel stand. Mit außerordentlicher Feinheit ist hier die rechte Mitte getroffen zwischen der Bedeutung der Figuren als bewegter menschlicher Gestalten und als Glieder der Architektur. Diese doppelte Rolle spiegelt sich auch wieder in dem Wechsel von Stand- und Spielbein und dem dadurch bedingten Gewandmotiv: die Steilfalten des stets auf die äußere Seite verlegten Standbeins erinnern an die Kannelüren der Säulen und rufen den Eindruck der Festigkeit hervor. Die leider verstümmelten Arme schlossen fest an den Körper an; auf der äußeren Seite faßten die Hände leicht den im Rücken sichtbaren, an den Schultern befestigten Mantel. Vorgängerinnen haben diese „Karyatiden" bereits an dem noch aus dem 6. Jahrhundert stammenden Schatzhause der zwar dorischen, aber zum ionischen Kunstkreise gehörigen Knidier in Delphi; wir haben also eine ionische Erfindung vor uns.



42. Kora vom Erechtheion
Athen



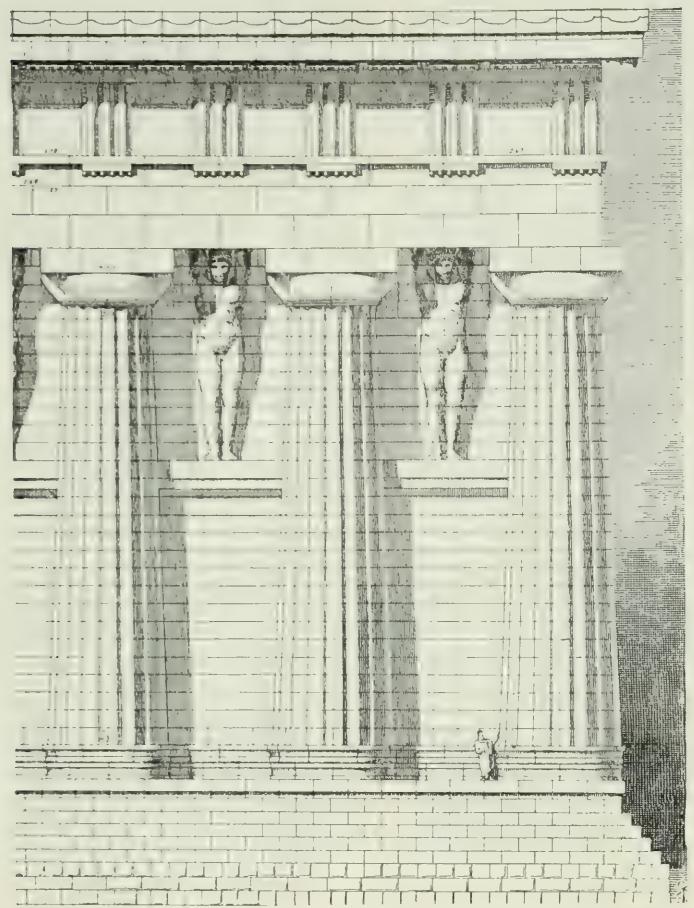
43. Jean Goujon
Louvre, Paris



44. Artur Quellinus d. Ä.
Kgl. Palast, Amsterdam

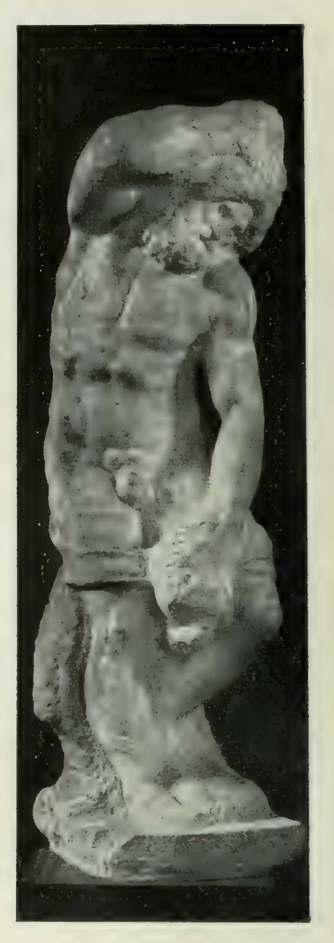
Neben dem Edelgewächs des Erechtheion haben die Karyatiden des großen französischen Renaissancemeisters und des flämischen Barockmeisters einen schweren Stand. Allein es wäre ungerecht, da einen absoluten Maßstab anzulegen, wo es zunächst gilt, die Bildwerke aus ihrer Bestimmung, aus dem Volkscharakter, dem Zeitstil und nicht zuletzt aus dem Temperament ihrer Schöpfer heraus zu verstehen und zu würdigen. Die vier Karyatiden Jean Goujons im Saal der Schweizergarden des Louvre waren die Trägerinnen der Musikbühne, dienten also der höfischen Repräsentation. So verbindet sich die klassische Strenge, die dem Künstler hier am Platze schien, mit der prickelnden Zierlichkeit, ja Geziertheit seiner Rasse und wird in Körperbau und Drapierung zu höfischer Eleganz. Erkältend freilich wirken die abgeschnittenen Arme: sie hindern geradezu gewaltsam die ästhetische Einfühlung und sagen uns, daß wir nur ein wenn auch großartig stilisiertes Dekorationsstück vor uns haben.

Auch die üppigen Sünderinnen des flämischen Meisters im Gerichtssaal des früheren Amsterdamer Rathauses sind in der Vierzahl. Gewissermaßen am Schandpfahl bloßgestellt, die inneren mit auf dem Rücken gebundenen Händen, die äußeren mit beiden Händen ihr Gesicht bedeckend, versinnbildlichen sie, der Bestimmung des Raumes gemäß, Schuld und Strafe, Scham und Reue. Ob es jedoch dem von Rubens beeinflußten, in flämischer Sinnlichkeit schwelgenden Meister mit seiner auf das breite Bürgertum berechneten Abschreckungstheorie ganz ernst war? Dafür tragen diese Mädchen ihre Reize doch wohl zu offen zur Schau. So zollen beide Künstler dem Zeitlichen ihren Tribut: nur die Jungfrauen vom Erechtheion erheben sich in „edler Einfalt und stiller Größe" zum Überzeitlichen und gewinnen so Ewigkeitswert.





45. Zeustempel in Akragas (Girgenti). Nach 480 v. Chr.
Nach Koldewey-Puchstein



46. Unvollendeter Sklave
von Michelangelo. Florenz

In starkem Gegensatz zu den Karyatiden des Erechtheion, dieser reizvollen Schöpfung des attischen Geistes, dem Maß zu halten höchstes künstlerisches Gebot war, stehen die sog. Atlanten an dem nach dem großen Sieg über die Karthager bei Himera begonnenen Zeustempel in Akragas auf Sizilien. Die Riesenmaße dieses mit Hilfe der karthagischen Gefangenen aus schlechtem Material errichteten, niemals vollendeten Tempels, dessen Cella überhaupt nicht mehr eingedeckt werden konnte, bedingten schon für die äußere Ringhalle eine Abweichung vom gewöhnlichen Typus. Architrave von solcher Mächtigkeit gab der brüchige, an Ort und Stelle gewonnene Muschelkalkstein nicht her. So machte man aus der Not eine Tugend und ersetzte die typische Ringhalle durch eine Scheinringhalle von 19 m hohen dorischen Halbsäulen, 7 an der Front, 14 an den Langseiten, in deren Kannelüren ein ausgewachsener Mensch bequem lagern könnte; dazwischen eine hohe Brüstungsmauer von gleichem Fugenschnitt wie die Halbsäulen. Das Sockelprofil der Wand wurde auch um den Säulenfuß herumgeführt. Auf dieser Brüstung stehen, mit der Rückwand gleichfalls durch Fugenschnitt verbunden, Riesen von vierfacher Lebensgröße und stützen mit den Unterarmen das aus gewaltigen Quadern gefügte Gebälk; von weiblichen Karyatiden hat sich keine Spur mehr gefunden. Für eine so wuchtige Last (in Wirklichkeit sorgten eingelassene Eisenträger für ein sicheres Auflager der darüber zusammenstoßenden Quadern) ist die streng symmetrische, angespannte Haltung verständlich gegenüber der ruhevoll gelösten am Erechtheion. Sie ist es auch von der seelischen Seite her betrachtet: es ist Sklavenfron, nicht, wie dort, freier Liebesdienst.





48. Portal des Palastes Clam-Gallas in Prag
Von Johann Bernhard Fischer von Erlach

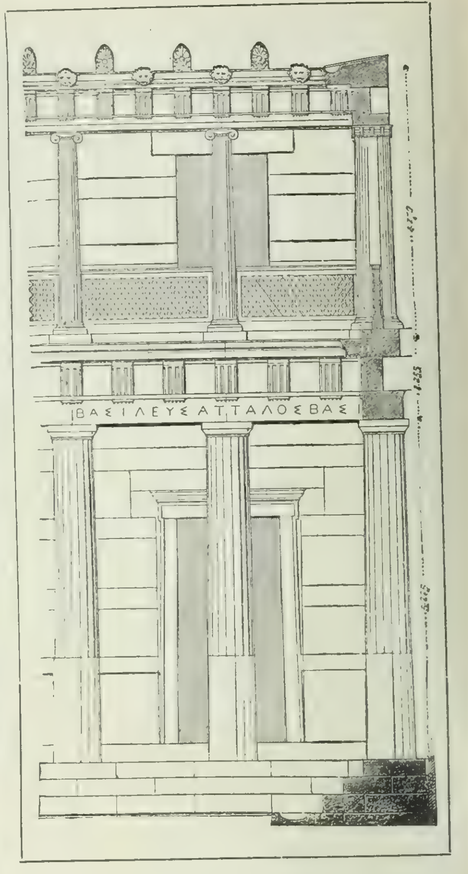


47. Wandbrunnen am Palazzo Borghese, Rom
Von Carlo Rainaldi

Der Stützenwechsel am Zeustempel von Akragas predigt die Analogie zwischen der architektonischen und der figürlichen Säule besonders eindringlich, zumal auch die erhobenen Arme der Atlanten das Widerspiel des breitausladenden dorischen Echinos sind. Die Umgestaltung dieses Tragmotivs durch das Barock gehört zu den glänzendsten und beliebtesten Schöpfungen dieser an überquellender Erfindungskraft so reichen Stilperiode. Der große Michelangelo war es, der auch hier zuerst mit der ruhigen Gelassenheit der Antike brach. Schon in seiner Sixtinischen Decke (s. unten) stellt er als Gesimsträger an den Propheten- und Sibyllenthronen Puttenpaare, jedesmal Knabe und Mädchen, ein, ruhig stehende, aber auch lebhaft bewegte, ja sich streitende, so daß die Funktion des Tragens nur noch spielende Illusion ist. Eine zweite, stärkere Wurzel des neuen Barockmotivs sind seine unvollendeten, für das Grabmal des Papstes Julius II. bestimmten „Gefangenen“. Anders als die beiden vollendeten im Louvre (420f.) waren sie bis in neueste Zeit in eine künstliche Grotte der Boboligärten in Florenz als Träger eingebaut. Als Sockelfiguren am Grabmal war ihnen so wenig wie denen des Louvre eine äußere Last zugedacht; es war neben dem Zwang der Fesselung die innere Qual — ein Abbild der qualzerrissenen Seele des großen Meisters selbst —, die sich hier in leidvollem Gegenspiel der Gliedmaßen stummberedt ausspricht. Damit ist von dem innersten Zentrum der Kunst, von der Seele des Künstlers aus, die ruhige Harmonie der klassischen Antike zersprengt. Als Träger gefaßt, haben die „Gefangenen“ der Boboligärten ein ganzes Riesengeschlecht von Atlanten gezeugt, das sich im Dienst der Kultur an Portalen und Balkonen unter dem Druck von Bergeslasten qualvoll windet, oft derb naturalistisch, ja bis zur völligen Erschöpfung. In des berühmten deutschen Barockmeisters Fischer von Erlach Prager Portal ist immerhin noch edles Maß bewahrt. Das leicht Spielende des gleichberühmten Italieners Rainaldi am Zierbrunnen des Palazzo Borghese in Rom mag letzten Endes ebenso auf Michelangelos Sixtinische Decke zurückgehen wie die Neigung des Barock, die Atlanten paarweise zu koppeln.

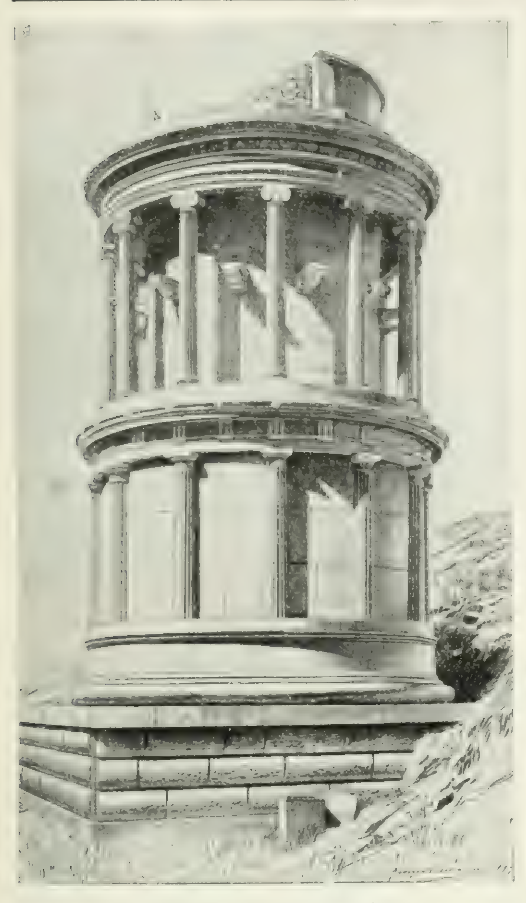


49. Torbau auf der Burg von Pergamon
2. Jahrh. v. Chr. Nach R. Bohn



50. Stoa des Königs Attalos II. in Athen
2. Jahrh. v. Chr.

Als wichtigste Neuerung auf dem Gebiete der Architektur begegnet uns im hellenistischen Pergamon und dann, von König Attalos II. getiftet, in Athen, der zweigeschossige Hallenbau, am großartigsten in dem Prachttorbau des Bezirks der Athena Polias auf der pergamenischen Burg. Zum ersten Male findet sich hier eine organische Verbindung der dorischen und der ionischen Säulenordnung, so zwar, daß die schwerere dorische die schlankere ionische trägt. Freilich mußte der Charakter der dorischen Ordnung viel von seiner Strenge aufgeben, um sich mit der leichteren ionischen in ein System einordnen zu lassen. Diese Entwicklung wurde hier noch besonders gefördert durch die Absicht, die raumöffnende Funktion der Säulen möglichst auszunutzen, d. h. große Durchlässe zwischen den Säulen zu schaffen. Darum wenige, weit gestellte, nur für ein leichtes Gebälk tragfähige Säulen. Infolgedessen büßen Architrav und Triglyphenfries an Schwere und Höhe ein; der Triglyphenfries verliert seine alte, das ganze Gebäude beherrschende, ihm Charakter gebende Wucht, indem drei Triglyphen auf je einen Säulenzwischenraum kommen. Auf der Geisonplatte des Untergeschosses erheben sich auf besonderem Sockel die ionischen Säulen des Obergeschosses. Auch hier ist die Höhe des Architravs vermindert, er begnügt sich mit zwei Bändern; über dem Fries (Blumengewinde zwischen Stierhäuptern) erscheint der alte ionische Zahnschnitt, der sich in der Giebelschräge wiederholt. So sind diese Propyläen ein Beispiel für das Gesetz, daß Monumentalität und praktische Brauchbarkeit vielfach im umgekehrten Verhältnis zu einander stehen, und daß der Fortschritt der Entwicklung nur möglich ist auf Kosten des lebendigen Gefühls ursprünglicher Formen. Bemerkenswert ist die mit gallischen Trophäen geschmückte Balustrade des Obergeschosses.



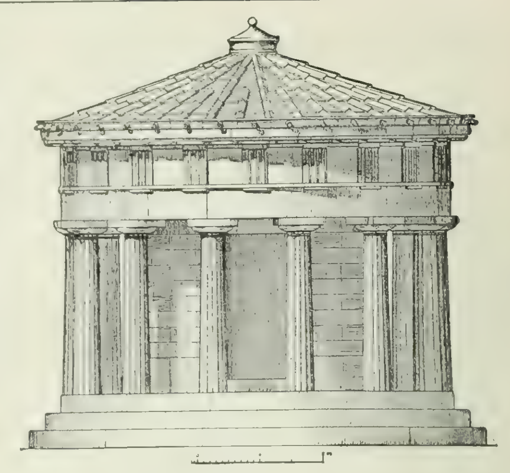
51. Siegesdenkmal bei Ephesos
2.—1. Jahrh. v. Chr. Nach Niemann



52. Tropaeum Alpium (La Turbie) bei Monaco
6 v. Chr. Nach Niemann

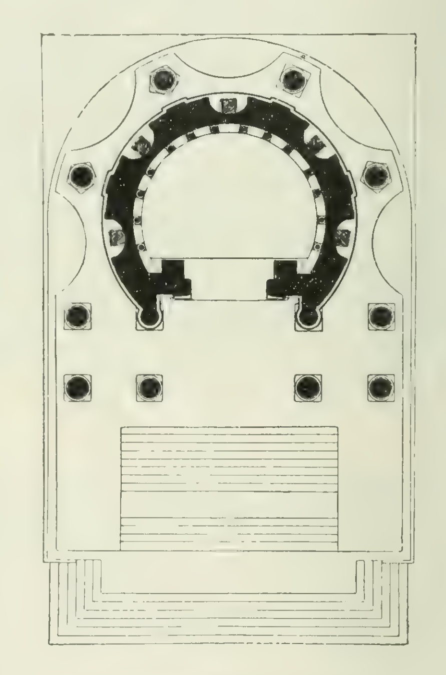
Die doppelgeschossige Halle wird nun sinngemäß auf den Rundbau (S. 22 f.) übertragen. Das Baudenkmal, das deutscher Forscherfleiß aus Trümmern wenigstens im Bilde wieder aufgerichtet hat, stand weithin über See sichtbar auf einem Hügel bei Ephesus. Seine Rundform rückt es in die Nähe von Adamklissi (S. 4), und die dort offen gelassene Frage harrt hier der Beantwortung. Man errichtete im Altertum an einem hervorragenden Punkte des siegreich behaupteten Schlachtfeldes auf einem Kreuzholz die erbeutete Rüstung des Feindes (Tropaion). Bot die Natur keinen geeigneten Platz, so wurde ein künstlicher Hügel geschaffen, der wie das Tumulusgrab nach einer Ummauerung verlangte. Daher die Ähnlichkeit des Typus von 7 und 9! Wer geistreich sein wollte, könnte die Tumulusform bei dem in wenigen Sommermonaten von ungeübten Soldatenhänden errichteten Siegesmal in der Dobrudscha von dem Gedanken herleiten wollen, aus Gräbern erwachse der Sieg. Doch Sentimentalität lag dem nüchternen Römersinn fern. Auch in dem Hochtrieb, dem Bestreben, die lagernde Masse in Kraft umzusetzen (S. 3 u. 4), gehen Tumulusgrab und Tropaionbau Hand in Hand. Beweis für jenes ist das Juliergrab von St. Rémy (16), für diesen eben der Marmorrundbau bei Ephesus, der, massiv und unzugänglich, nur der Verherrlichung eines Sieges gedient haben kann (133 oder 84 v. Chr.) Ein quadratischer Unterbau aus Polsterquadern, auf kräftig profiliertem Sockel unten eine scheinbare dorische, oben eine wirkliche ionische Ringhalle, beide zwölfsäulig, endlich eine Attika, die wahrscheinlich einen abgestuften Kegel mit Tropaion trug. Das von Augustus unweit Monaco errichtete Tropaeum Alpium wich im wesentlichen nur durch den hohen doppelten Unterbau und schlankere Verhältnisse von dem ephesischen ab.

Die beiden zuletzt besprochenen Baudenkmäler setzen bereits eine Sonderform voraus, die stets ein eigentümlicher Reiz umgibt, den eingeschossigen Rundtempel. In der Tat war, und zwar verhältnismäßig früh, neben die gewöhnliche Form des Säulentempels, die auf das rechteckige einräumige Wohnhaus zurückgeht, der Rundtempel getreten, ja er vertritt sogar den älteren Typus, insofern als das Rundhaus (Tholos), das ihm zugrunde liegt, aus der ältesten Form der menschlichen Wohnung überhaupt, aus der Rundhütte, hervorgegangen ist. Solche Rundbauten schützten in der Regel auch den gleichfalls runden heiligen Staatsherd; am Markte von Athen wurden verdiente Bürger in einer solchen Tholos gespeist. Überträgt man auf sie den Typus des rechteckigen Peripteros, so entsteht der Monopteros, eine runde Cella mit ringförmigem Säulenumgang. Der besondere Reiz dieser Bauform, die sich auch meist in kleineren Verhältnissen hielt, beruht auf der Einheit und Gleichartigkeit des Querschnittes der Cella und der sie wie ein Reigen umgebenden Säulen. Bewahrt der viereckige Peripteros durch die gebrochenen Linien seines Grundrisses stets eine gewisse strenge Würde, so erscheint hier alles weich und geschmeidig, und wohltuend wird das Auge durch den von Säule zu Säule leise sich verschiebenden Wechsel von Licht und Schatten um den Bau herumgeführt.



53. Rundbau in Delphi. Nach Pomtow
4. Jahrh. v. Chr.

Der Rundbau in Delphi aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. weist auf dreistufigem Stylobat 20 dorische Säulen auf. Noch verhältnismäßig schwer, falls die Rekonstruktion zuverlässig ist, lastet auf den schlanken Schäften das dorische Gebälk. Ein flaches Zeltdach bildet den Abschluß. Von dem leichteren Gewächs des ionischen Rundtempels gibt die obere Halle des ephesischen Tropaions eine Anschauung (51). Der korinthischen Ordnung gehört der in malerischer Lage hoch über den tosenden Wasserfällen des Anio thronende Rundtempel an, meist Sibyllentempel genannt, von manchen, schwerlich mit Recht, der Herdgöttin Vesta zugeschrieben (55). Achtzehn korinthische Säulen, auf einen runden Sockel gestellt, umgaben einst die durch eine Tür zugängliche und von zwei Fenstern erleuchtete, ehedem mit einer Kuppel überwölbte Cella. Der sonstige Aufbau ist der des attisch-ionischen Stils, von dem der korinthische im allgemeinen nur in Einzelheiten abweicht. Den Fries schmücken Rindsschädel mit daran aufgehängten Laubgewinden, dazwischen Rosetten. Diese Dekoration ist die Verewigung des Schmuckes, den eine frühe Zeit an dem hölzernen Architrav der Tempel anzubringen pflegte, bestehend in den Schädeln der der Gottheit dargebrachten Opfertiere, deren Hörner sich willig zum Aufhängen des Girlandenfestschmuckes hergaben; wir sind dieser Schmuckform bereits am Torbau der Burg von Pergamon (49) begegnet.



54. Grundriß zu 56
Vorhalle und Treppenanlage zerstört



55. Rundtempel zu Tivoli. 1. Jahrh. v. Chr.



56. Der kleine Rundtempel in Baalbek
Um 200 n. Chr.

Ein letztes Ausleben war dem griechischen Säulenstil im äußersten Osten beschieden, wo sich um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. eine Entwicklung vollzog, die nach Analogie einer neuern Kunstperiode geradezu als barock gelten kann. Der kleine Rundtempel in Heliopolis (Baalbek) ist hiervon Zeuge. Die römische Baukunst hatte zu dekorativen Zwecken vielfach Säulen vor eine Wand gestellt und sie mit einem aus dieser im rechten Winkel hervortretenden viereckigen Gebälkstück belastet. Dieses sog. verkröpfte Gebälk (s. 76) hat hier eine ganz eigentümliche Abwandlung erfahren. Der Architrav tritt nicht im rechten Winkel gebrochen, sondern als Kreissegment aus dem Körper des Gebäudes hervor, ihn nur im Profil tangierend, und nicht bloß das Gebälk, auch der Sockel der Ringhalle muß diesem phantastischen Zuge folgen. Der neben seiner stark repräsentativen Bedeutung bisher doch immer noch erkennbare praktische Zweck des Säulenumgangs als schattenspendendes Schutzdach wurde damit ganz hinfällig, die Säulenstellung wird rein dekorativ. Für die Säulen selbst ergibt sich aus dem geschwungenen Grundriß eine fünfseitige Basis und ein fünfseitiges Kapitell. Die Cellawand ist durch leise vortretende, den Säulen entsprechende Scheinpfeiler (Pilaster) gegliedert; sie hat ihren eigenen, das Profil der Säulenbasis wiederholenden Sockel und einen girlandengeschmückten Fries. Bemerkenswert sind endlich auch die von Pilastern eingefaßten, von einem gebrochenen Bogen überspannten Nischen mit der Muschel, später ein Lieblingsmotiv der italienischen und deutschen Renaissance. Die Decke der Cella bildete eine Kuppel, die sich über das ausschwingende, reich mit Ziergliedern geschmückte Kranzgesims erhob.

Aber noch ist das Neuartige des anmutigen, der Venus geweihten Baues keineswegs erschöpft. Unser Bild zeigt ihn von der Rückseite; auf der Frontseite (s. 54) wartet unser eine große Überraschung: eine gradlinige Vorhalle in ganzer Breite des Sockels! Der Cellakörper ist teilweise abgeschnitten und öffnet sich hufeisenförmig gegen die von 2 mal 4 Säulen getragene Vorhalle; die beiden mittleren der inneren Reihe sind mit der Cellawand verschmolzen. Zu dem breiteren Mittelintervall führt eine doppelte Freitreppe empor. Beides, Vorhalle und Treppenanlage, sind eine Anlehnung an den etruskisch-römischen Podiumtempel (s. 24 f). Die Cella wird zur Concha, zur muschelförmigen Nische, sehr passend für das Bild der schaumgebornen Göttin, an deren Stelle in christlicher Zeit die hl. Barbara trat.



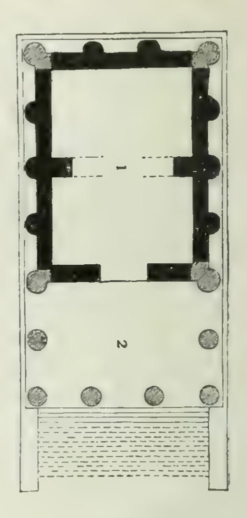
57. Herkulestempel in Cori. Um 100 v. Chr.



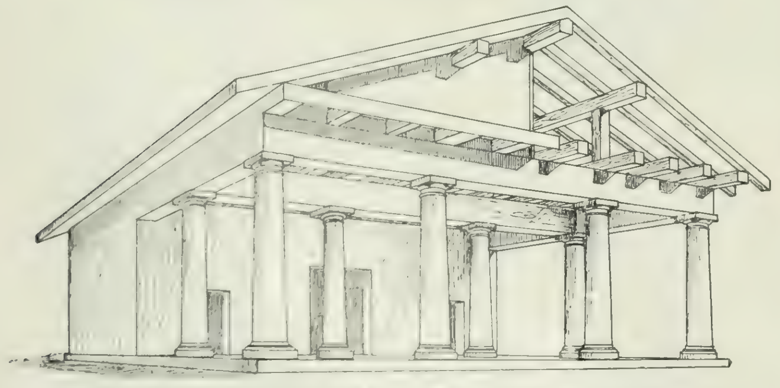
58. Tempel der Mater Matuta, Rom. 1. Jahrh. v. Chr.



59. Tempel in Tébessa (Theveste). 2. Jahrh. n. Chr.

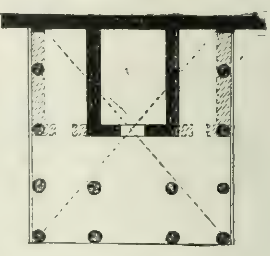


60. Grundriß zu 58



61. Etruskischer Tempel nach Vitruv. (Nach Borrmann u. Wiegand)

Zu 62: Die schraffierten Teile für den dreicelligen Tempel wie 61

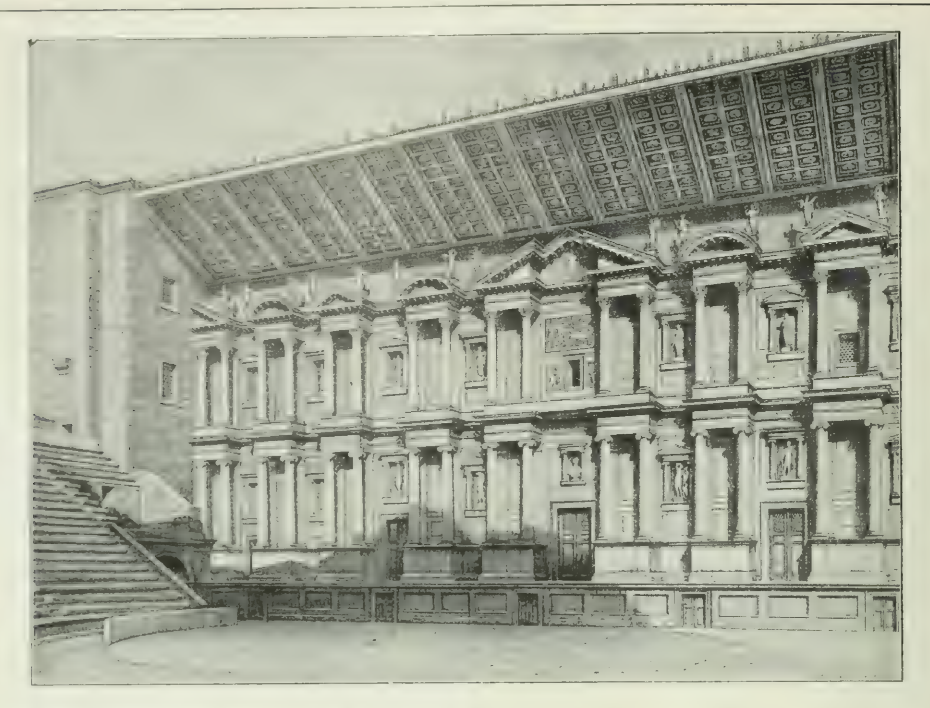


62. Grundriß zu 61



63. Tempel des C. und L. Caesar in Nîmes (sog. Maison carrée). Um Chr. Geburt

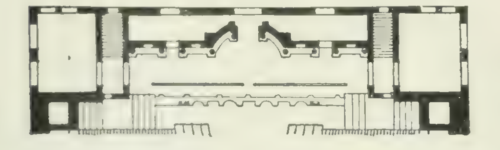
Von dem griechischen Peripteraltempel weicht der römische, in seinen Grundlagen von den Etruskern übernommene Tempel in wesentlichen Punkten ab. Vor allem beruht er auf ganz andern sakralen Voraussetzungen. Ursprünglich war das *templum* nicht, wie bei den Griechen, das Haus des Gottes, sondern ein erhöhter, nach den rituellen Vorschriften des etruskischen Auguralwesens zur Beobachtung des Himmels abgegrenzter und orientierter Platz. Daraus entwickelt sich das von den Römern festgehaltene Podium mit vorgelegter Freitreppe. Der etruskische Holztempel (61, 62), wie er hier im Rohbau, zur Hälfte noch unverschalt und noch ohne bunten Terrakottaschmuck erscheint, zeigt eine breite, tiefe Vorhalle, dahinter, je nach Bedarf, eine einfache oder dreifache Cella, letztere für Göttervereine wie bei den Römern Jupiter, Juno und Minerva. Der Giebel ist, dem nördlicheren Klima gemäß, steiler als der griechische. Es treten nun nacheinander die griechischen Säulenordnungen auch an dem römischen Podiumtempel auf, die dorische noch in republikanischer Zeit in der uns bereits von Pergamon her bekannten Schlankheit und eine Mischform – mit polsterartiger Basis am Herkulestempel von Cori im Volskerlande (57), die ionische in der hellenistischen Normalform mit viereckiger Platte und attischer Basis (27) am Tempel der Mater Matuta in Rom (58, 60), die in der Kaiserzeit beliebteste, weil prächtigste korinthische u. a. an dem den kaiserlichen Prinzen Gaius und Lucius Caesar († 4 und 2 n. Chr.) geweihten zu Nîmes in der Provinz Gallia Narbonensis (63), denn der in Italien ausgebildete Typus strahlte auch in das weite Römerreich nach Ost und West aus. Der Tempel der Mater Matuta zeigt sich uns von der Rückseite; bei der Umwandlung in eine Kirche wurden die vorderen Säulenintervalle vermauert. Bei 58 und 63 sind die Säulen als Halbsäulen um die Cella herumgeführt. Schwerfälliger wirkt sich dieser römisch-griechische Mischstil in der Provinz Africa aus (59). Sinngemäß gliedern hier nicht die Säulen der Vorhalle als Halbsäulen, sondern die korinthischen Eckpfeiler der Cella als Pilaster die Cellawände, darüber liegt als Architrav ein barbarischer Fries mit schwerfälligen dekorativen Reliefs, der sich in ähnlicher Weise als sog. Attika über dem vortretenden Kranzgesims wiederholt. An Stelle des Giebeldachs trat wohl, südlichem Brauch gemäß, ein flaches Dach.



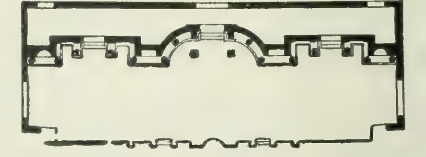
64. Bühnenwand des Theaters von Aspendos in Pamphylien. 2. Jahrh. n. Chr. Nach Niemann



65. Wandmalerei IV. Stils, nach Art der römischen Bühnendekoration, aus Pompeji



66. Bühne des Theaters von Herkulaneum



67. Bühne des Theaters von Pompeji

Eine eigenartige Blüte trieb der griechische Säulenstil an Prachtfassaden, wie sie die Bühnenwände hellenistisch-römischer Theater aufweisen. Zwar ist die Bühnenwand des unter Marc Aurel erbauten Theaters in Aspendos im südlichen Kleinasien heute all ihres Säulen- und Statuenschmucks entkleidet, läßt sich jedoch mit Sicherheit rekonstruieren. Der Keim zu dieser Prunkdekoration liegt in der Ädikula, der tempelartigen, aus einem giebelgekrönten Säulenpaar bestehenden Türeinfassung, wie die hellenistische Zeit sie liebte und wie sie im Obergeschoß

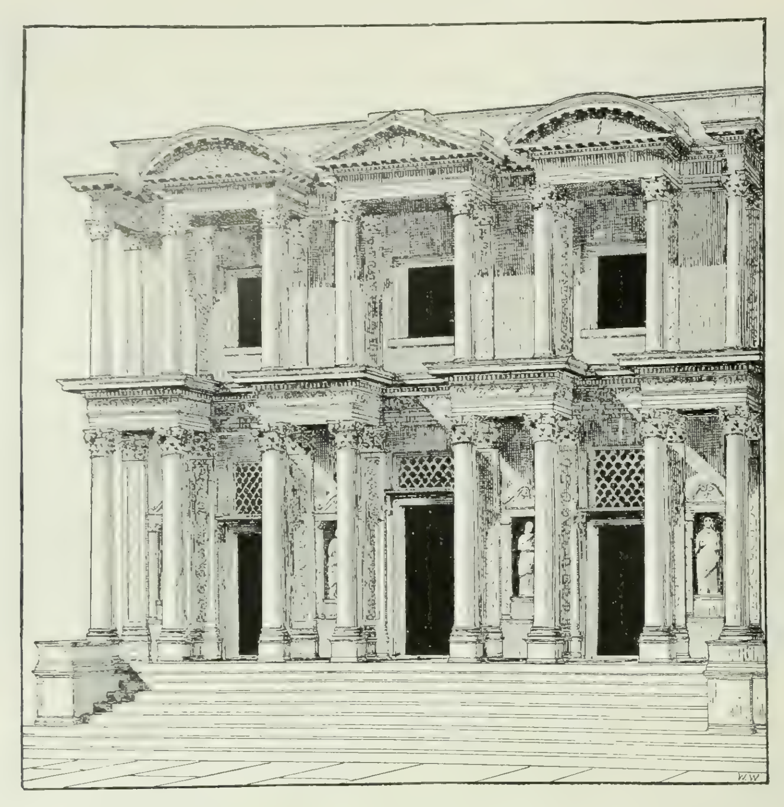


68. Das Michaelstor der ehemaligen erzbischöflichen Residenz in Bonn
Erbaut unter Kurfürst Clemens August durch Leveilly 1751—55

von 64 im ganzen sechsmal verwendet war. Diese Ädikula wird zweigeschossig und nimmt paarweise die fünf nach den Seiten hin kleiner werdenden Türen zwischen sich, die aus dem Bühnensaal auf die schmale, mäßig hohe Spielbühne führen. Nur in der Hauptachse sind sie im Oberstock durch einen durchbrochenen Giebel verbunden, dessen Mitte noch an der Bühnenwand klebt. Eine reiche Nischendekoration belebt die noch übrigbleibenden Flächen.

Während im Osten noch an der geraden Fassade festgehalten wird, machte sich in Rom und in den kleineren italischen Provinztheatern früh die barocke Neigung geltend, die Bühnenwand in schwingende oder gebrochene Bewegung zu versetzen. Sie ergreift in Herkulaneum (66) die Mitte, in Pompeji (67) reißt sie auch die Seitentüren samt ihrer Umgebung zurück. Die Bühnenwand haben wir uns beidemal nur bis zur Sockelhöhe massiv zu denken, darüber erhebt sich die offene Säulendekoration, welche den Blick in den dahinterliegenden gangartig schmalen Bühnensaal freigibt, dessen Rückwand durch eingebaute Innendekorationen in das Innere eines Hauses, in Durchblicke auf Markt und Straßen, auf Grotten und Heiligtümer verwandelt werden konnte. Eine solche Bühnenwand, in die phantastische Architektur des IV. pompejanischen Stils übertragen, zeigt 65: ganz vorn die den Platz vor dem Hause darstellende (wie in 64 erhöhte) Bühne, dahinter der erhöhte Bühnensaal mit drei Türen; bewegliche Treppen wurden nach Bedarf vorgeschoben. Die Auflockerung der Ädikuladekoration ist auf dem Wandbild schon weit fortgeschritten, aber die Analogie mit Aspendos ist unverkennbar.

Eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Mittelstück von 64 zeigt das »Koblenzer Tor« in Bonn. Natürlich liegt keine Entlehnung vor, es sind vielmehr die von römischen Ruinen beeinflußten Formen des französischen Barock, die zu einem ähnlichen Ergebnis führen. Die Säulen sind unten dorisch-tuskanisch, oben ionisch in spielender Abwandlung; sie sind nicht mehr wie in 64 durch rahmenartige Marmorinkrustation auseinandergehalten, sondern paarweise gekuppelt. Die von Trophäen umgebene, mit dem Kurhut gekrönte Wappenkartusche über dem großen Mittelfenster hat den Giebel ganz auseinandergesprengt und so für das Mittelfenster der mit gedrungenen korinthischen Pilasterpaaren dekorierten Attika Platz geschaffen. Eine Balustrade mit figürlichem Schmuck bildet den Abschluß.



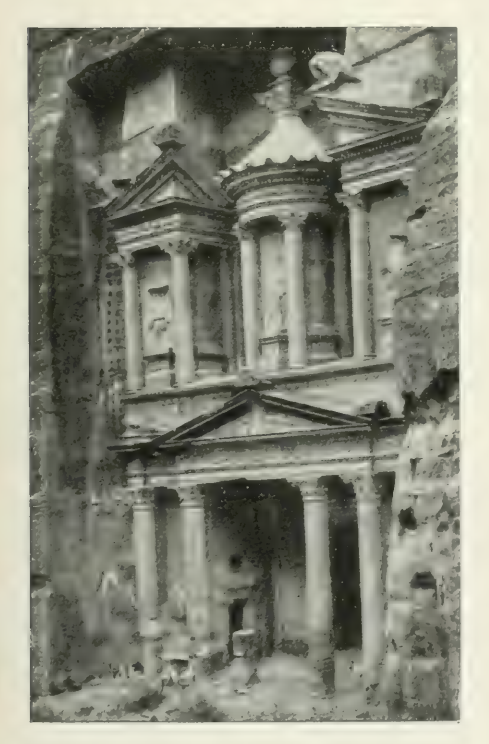
69. Fassade der Bibliothek in Ephesos. 92 n. Chr. Nach Wilberg

Doch einen letzten Trumpf hatte der Ädikulastil noch auszuspielen: zum großen Erstaunen der deutschen Forscher zwangen die Fundstücke der Bibliothek zu Ephesos im Oberstock zu einer unpaarigen Anordnung (69), so daß beiderseits eine Säule samt Gebälk gleichsam detachiert stehen bleibt. Wahrhaft sinnverwirrend aber wird diese architektonische Akrobatik bei 70, einer dreistöckigen, von zweistöckigen Seitenflügeln flankierten Brunnenanlage mit Wasserbassin als Abschluß einer Bogenwasserleitung. Hier wechselt an der Rückwand das System sogar zweimal, die Giebel haben paarweise Dreieck- und Volutenform, auch die detachierten Säulen fehlen nicht, und die Ädikulen der Seitenflügel stehen frei im Raum. Die rauschende Pracht dieser wasserspendenden, statuenbelebten Marmorfassade ist zweifellos die Steigerung einer Bühnenwand mit ihren den Spielraum beiderseits abgrenzenden sog. Paraskenien (64).

Ein sonderbares Nachspiel erlebt dieses barocke Motiv in der Felsgräberstadt von Petra zwischen Rotem und Totem Meer, und zwar in der Felsfassade ed-Dêr (72). Ihr Vorbild, die Felsfassade des Hasne (71), zeigt noch eine feingegliederte Front aus guter hellenistischer Zeit. Zu verstehen ist sie wohl so, daß das, was zu ebener Erde hintereinander zu denken ist, nämlich eine sechssäulige Vorhalle mit flachem Mittelgiebel, dahinter ein an drei Seiten von Hallen umgebener Hof, in der Mitte eine Tholos (S. 22) mit der Statue des Verstorbenen, hier in einer Reliefebene übereinander dargestellt ist; den Übergang vermittelt eine in Höhe des Giebels der Vorhalle hinstreichende Attika. Eine „plumpe und ins Riesenhafte gesteigerte Nachahmung" dieser Fassade nun ist die viel spätere von ed-Dêr. Ihrem Urheber hatte es das System von Ephesos angetan, und so pfropft er eine schlechte Kopie des Obergeschosses von 71 auf ein Erdgeschoß mit versetztem Gebälk, daher auch rechts (und links) oben die detachierten Pfeiler mit Halbsäulen. Die über 45 m breite und bis zur Urnenspitze 42 m hohe Front barg kein Grab, sondern scheint Kultzwecken gedient zu haben: sie zeigt in ihrer krankhaften Verrenkung den völligen Verfall des klassischen griechischen Säulenstils.



70. Nymphaeum in Milet. Erbaut unter Kaiser Trajan (98—117 n. Chr.). Nach J. Hülsen



71. Felsfassade des sog. Hasne in Petra

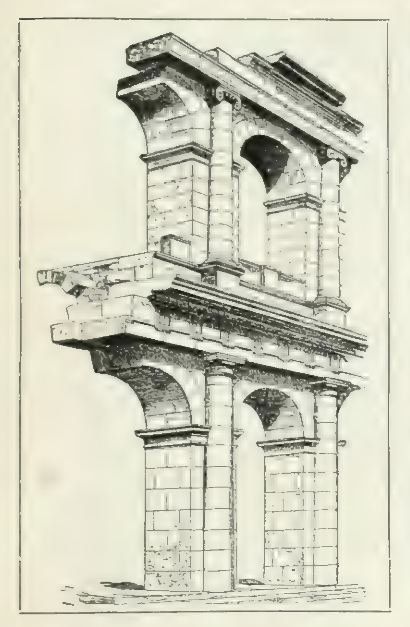


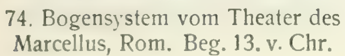
72. Felsfassade ed-Dêr in Petra



73. Das flavische Amphitheater (Kolosseum), Rom. Vollendet 80 n. Chr.

Während sich im Osten der römisch-griechischen Welt die klassische Säulenarchitektur mit ihrer reinen Rechnung des Gegensatzes von Stütze und Last auslebte, hatte bereits in den letzten Zeiten der römischen Republik in der Hauptstadt des Reiches eine Entwicklung eingesetzt, die gewissermaßen eine Doppelrechnung einführt und dem Rundbogen die konstruktive, der Säulenordnung die dekorative Aufgabe zuweist. Die Kunst des Wölbens beruht auf dem Keilschnitt. Ästhetisch betrachtet hat ein aus keilförmig geschnittenen Quadern errichteter Bogen etwas Bedrückendes, indem wir den einzelnen Keilsteinen gewissermaßen den Drang, der Schwerkraft zu folgen, und dessen Vereitelung durch den Druck ihrer Nachbarn nachfühlen; seine Wirkung steht unter dem Gesetz der Notwendigkeit. Die Betonung der einzelnen Keilsteine ist daher überall am Platze, wo es auf den Eindruck schwerer Monumentalität ankommt (s. 135, 139). Diese Notwendigkeit aber wird sogleich zur Freiheit, sobald die Steine der Wölbung unter Verleugnung der Keilfugen zu einer neuen Einheit, zu einem Architrav in Halbkreisform, einem sogenannten Archivolt, zusammengefaßt werden; dann schwebt der Bogen, gleich seinem natürlichen Vorbilde, dem Regenbogen, leicht und frei in der Luft, seine Wirkung ist nicht bedrückend, sondern, je weiter er sich spannt, um so befreiender (s. 85, 161 f.). Indem nun das Prinzip des auf Pfeiler gestellten Rundbogens zu ganzen Arkadenreihen ausgebildet wurde, trat neben das alte Säulensystem, bei welchem vertikale Stützen durch horizontale Balken zur Aufnahme einer Last befähigt wurden, eine neue raumöffnende Ordnung, bei welcher Stütze und Last ineinander übergehen, in eins verschmelzen. Zugleich besaß sie einen großen Vorzug: sie ersparte die bei größeren Säulenspannungen nur schwer zu beschaffenden, kostspieligen Architravbalken, die zudem eine Belastung nur bis zu einem gewissen Grade vertrugen und sich darum dem mehrgeschossigen Bau versagten. Dagegen gewinnt eine Wölbung, solange ein seitliches Ausweichen ausgeschlossen ist, durch die Belastung nur um so größere Festigkeit. Dies System ist bereits in der vorchristlichen Ära bei dem Theater des Marcellus (74) völlig ausgebildet. Das monumentalste Beispiel jedoch ist das von Kaiser Vespasian erbaute, heute Kolosseum genannte flavische Amphitheater. Wir sehen auf ovalem Grundriß von 188 m Länge und 156 m Breite zunächst drei Arkadenreihen zu je 80 Öffnungen aufeinandergetürmt, die 80 Bogen des Erdgeschosses waren ebenso viele Por-





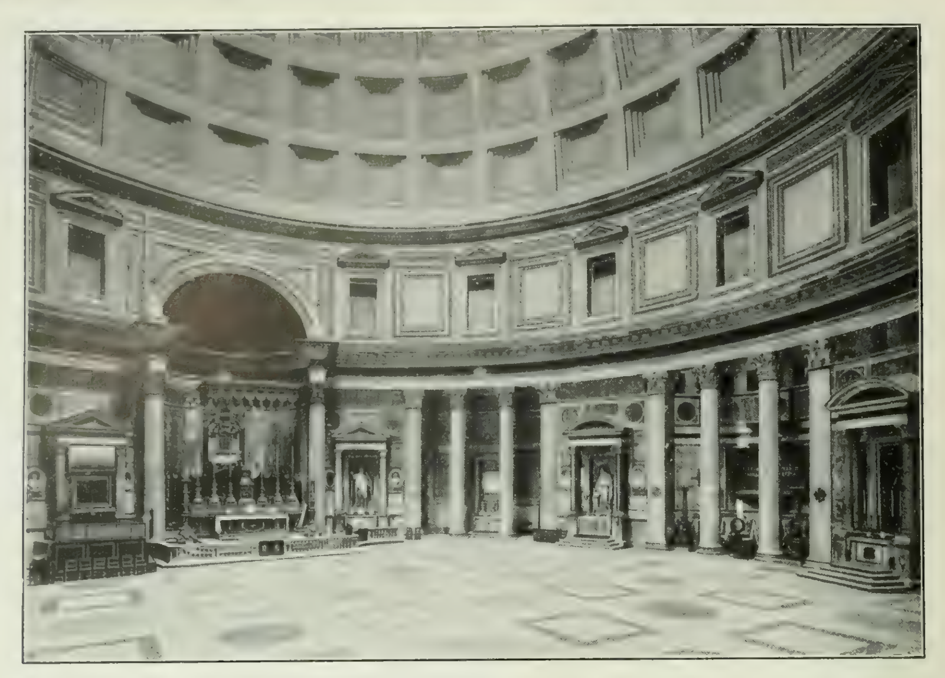
74. Bogensystem vom Theater des Marcellus, Rom. Beg. 13. v. Chr.



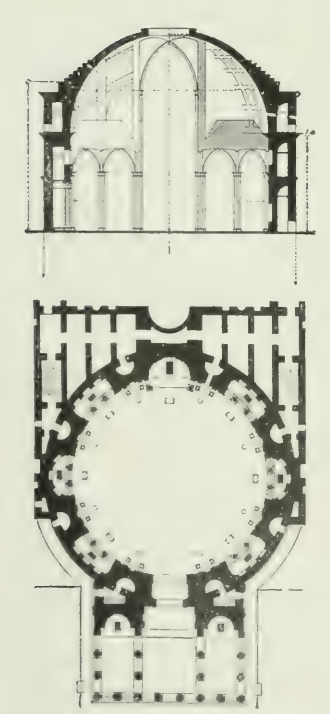
75. Die Porta nigra in Trier. Ende des 2. Jahrh. n. Chr. Außenseite

tale, durch welche vermittelst sinnreich angeordneter Gänge und Treppen die 50000 Zuschauer in kürzester Frist das Freie gewinnen konnten. Diesen Pfeilerarkaden nun, deren ungebrochene Wucht den Beschauer förmlich erdrücken müßte, ist eine Scheinarchitektur von Säulen vorgelegt, welche dem Blick, während ihn die tiefbeschatteten Bogen unwillkürlich geradeaus ins Innere ziehen, Laufhallen nach Art der pergamenischen (s. 50) suggerieren soll, wie sie auch wirklich als gewölbte Gänge in drei Gürteln übereinander den ganzen Wunderbau umziehen. Die Säulendekoration zeigt in aufsteigender Folge den dorischen, ionischen und korinthischen Stil in römischer Abkürzung und setzt sich in einer Attika, einem hohen, von korinthischen Pilastern gegliederten Aufbau, fort. Die Konsolenreihe war bestimmt, für die den ganzen Raum beschattenden Sonnensegel hohe, durch das Kranzgesims hindurchgehende Masten zu tragen. Die Rangfolge der Säulenordnungen war schon bei der zweigeschossigen Halle zu Pergamon vorgebildet (49); hier nun folgt auf die dorische und ionische sehr ansprechend die zierliche korinthische, und diese Rangordnung ist auch von der Renaissance wieder aufgenommen worden (141 f.). So wird durch eine im Grunde willkürliche, ästhetisch aber aufs feinste abgewogene Verbindung zweier raumöffnender Systeme römische Kraft und griechische Schönheit wunderbar vermählt.

Dagegen steht in der nördlichen Hauptstadt des römischen Reiches, in Trier, auf der gleichen Stilmischung beruhend, ein machtvolles Denkmal der sinkenden Römerherrschaft mit einem kriegerischen Trotz ohnegleichen da, die Porta Nigra: zwei aus fortifikatorischen Gründen nach außen abgerundete, vierstöckige Türme (bei der Umwandlung in eine mittelalterliche Kirche wurde der Ostturm verstümmelt), dazwischen ein Mittelbau, der unten zwei Durchfahrtstore, im zweiten und dritten Geschoß Galerien enthält, die auch den in der Mitte eingeschlossenen Hof aus zahlreichen Fenstern zu beschießen gestatteten. Der Eindruck trotziger Unbezwinglichkeit wird dadurch erhöht, daß angesichts der drohenden Germanengefahr auf der feindwärts gerichteten Außenseite die Bossen der Quadern nicht mehr abgearbeitet noch auch an die jetzt plump erscheinende dorische Halbsäulendekoration die letzte Hand angelegt werden konnte (sog. Rustika). Gerade diese Unfertigkeit steigert den ästhetischen Eindruck; die Torburg erscheint wie von der Natur selbst geformt und darum als unverwüstlich.



76. Das Pantheon, Rom. Erbaut unter Kaiser Hadrian von Apollodoros von Damaskus



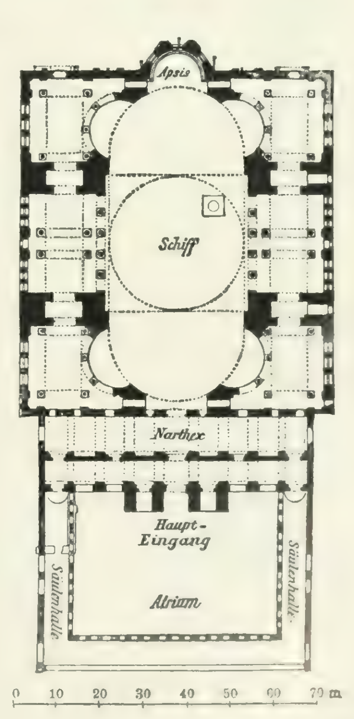
77. Querschnitt und Grundriß des Pantheon
Nach Durm und Adler

Wir haben die Architektur bisher lediglich bei der Gliederung des Außenbaues an der Arbeit gesehen; als Raumgestalterin tritt sie uns in ihrer ganzen Erhabenheit entgegen in den beiden großartigsten Innenräumen der Welt, dem Pantheon und der Sophienkirche. „Das Innere des Pantheon ist der denkbar einfachste, aber vollkommenste Raumbau, eine zur statischen Möglichkeit ausgebaute Kugel“ (L. v. Sybel). Eine Halbkugel von 21,5 m Radius deckt einen Zylinder von gleichem Radius, dessen Höhe ebenfalls gleich diesem Radius ist; so stehen Durchmesser und Höhe des Kuppelraums in dem in seiner Einfachheit überwältigenden Verhältnis von 1 : 1. Denkt man sich die Halbkugel zur vollen Kugel ergänzt, so würde sie den Boden streifen. Von den Raumverhältnissen mag es einen Begriff geben, daß, wie aus 77 ersichtlich, der Querschnitt des fünfschiffigen Kölner Domes sich genau im Querschnitt des Pantheon unterbringen läßt. Ein 9 m im Durchmesser haltendes offenes „Auge“ ist die einzige, aber auch wahrhaft vollkommene Lichtquelle. Konstruktiv galt es, den Mauerzylinder mit möglichster Raum- und Materialersparnis zur Aufnahme des ungeheuren Schubes der gewaltigen massiven Steinkuppel herzurichten. Dies geschieht, indem sechzehn 6 m starke, die ansteigende Kuppel noch bis zu einem Drittel begleitende Pfeiler strahlenförmig angeordnet und, paarweise abwechselnd, außen und innen in Kreislinie verbunden werden: so entsteht, wie der Grundriß erkennen läßt, ein System von Strebepfeilern, welches gestattet, den nutzbaren Raum in Gestalt von Nischen zum Innern zu ziehen. Trotz der auf M. Agrippa, Augustus' Schwiegersohn, lautenden Inschrift der Vorhalle stammt der Kuppelbau erst aus den Jahren 115—126 n. Chr.



78. Die Hagia Sophia, Konstantinopel. Erbaut unter Kaiser Justinian, 6. Jahrh.

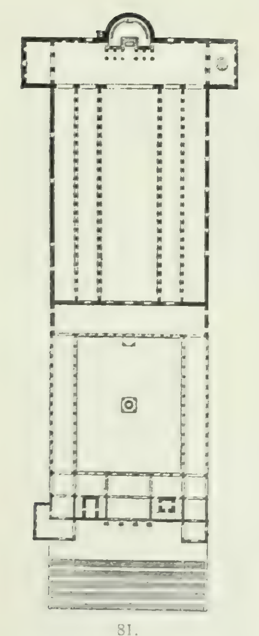
Ein anderes Raumideal schwebte den Erbauern der Sophienkirche vor: den im Osten seit uralter Zeit heimischen Zentral- und Kuppelbau den Erfordernissen des Kultus gemäß in ein Langhaus zu verwandeln. Auch hier ist die Lösung so groß wie einfach: ein mächtiges Pfeilerquadrat trägt vier Gurtbögen, diese die entsprechende Halbkugel. Den Raum zwischen Gurtbögen und Kuppel schließen reine sphärische Dreiecke. Nord- und Südseite des Kuppelquadrats werden durch Säulenstellungen und durchbrochene Schildwände geschlossen, Ost- und Westseite öffnen sich in ganzer Breite in Halbkuppelräume, die ihrerseits wieder durch drei kleinere Halbkuppelnischen erweitert sind. Indem so der Innenraum sich dem rechteckigen Grundriß mit Chorabschluß nähert, wird anderseits der Schub der beiden großen Halbkuppeln geschickt auf zwei weitere Pfeiler abgeleitet; dem Schub der Hauptkuppel auf die vier Hauptpfeiler begegnen von den Flanken her mächtige, bis zur Außenwand reichende Widerlager. Die Raumwirkung des verschwenderisch von Marmor und Goldmosaik erstrahlenden Innern ist, wenn auch durch die Umwandlung in eine Moschee stark beeinträchtigt, noch heute wahrhaft überwältigend. Störend wirkt insbesondere die abweichende Orientierung der Gebetsteppiche nach der Gebetsnische, d. h. nach Mekka; in den Zwickeln treten die sechsflügeligen Cherubim unter der Tünche immer wieder siegreich hervor. Unverhüllt stellt sich die Wölbung der aus 44 Rippen gebildeten, etwas gedrückten Kuppel von außen dar: bei der Geringfügigkeit der Niederschläge des südlichen Klimas kann sie des schützenden Pyramidendaches entraten.



79. Grundriß der Hagia Sophia
Nach Hertzberg



80. S. Apollinare in Classe bei Ravenna (von der Chorseite). Erbaut 534—549



81. Grundriß der ehemaligen Peterskirche in Rom

Nach Holtzinger

Reichster fünfschiffiger Typus mit Vorbauten vor dem Atrium und beiderseits verlängertem Querhaus

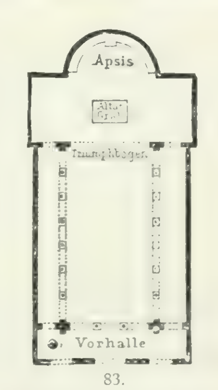
Von noch entscheidenderer Bedeutung für die gesamte Folgezeit war eine andere, ebenfalls vorwiegend als Innenraum gedachte und wirkende Schöpfung, die altchristliche Basilika. Im Gegensatz zu dem als Wohnhaus des Gottes geltenden und nur der Priesterschaft zugänglichen heidnischen Tempel war die altchristliche Basilika dazu bestimmt, den zum Gottesdienst vollzählig versammelten Gläubigen eine würdige, dem Grad ihrer Zugehörigkeit zur Gemeinde entsprechende Stätte zu bieten. Daher ist die dreifache Gliederung der Gemeinde maßgebend für die Gliederung der Gesamtanlage: sie zerfällt in das Vorhaus für Katechumenen und Büßer, das Gemeindehaus für die Vollberechtigten und das Presbyterium für die Priesterschaft. Das Vorhaus besteht aus einem rechteckigen Säulenhof (Atrium) mit einem Brunnen (Kantharos) für die Taufe und für die Waschungen der Gläubigen, es folgt, durch drei oder fünf Türen zugänglich, das drei- oder fünfschiffige Gemeindehaus, dessen entsprechend breiteres und höheres Mittelschiff mit seinem Satteldach die Pultdächer der Seitenschiffe überragt, endlich, in dem mächtigen sogenannten Triumphbogen in voller Breite sich gegen das Mittelschiff erschließend, das Priesterhaus. Unentbehrlich ist für dieses die halbrunde, erhöhte Apsis, in welcher über der Gruft des Märtyrers (Confessio) der Altar, ursprünglich ein einfacher Steintisch, stand; an die Rundung der Apsis schmiegten sich die steinernen Sitze der Presbyter an, in ihrer Mitte der Stuhl (Cathedra) des Bischofs. Oft jedoch schiebt sich zur Erweiterung des Presbyteriums zwischen Apsis und Gemeindehaus in voller Höhe des Mittelschiffs noch ein Querschiff ein, das im Grundriß, wenn überhaupt, nur wenig die Seitenschiffe überragt (83). Der Altar wird später durch einen von vier Säulen getragenen Baldachin überdeckt, das sogenannte Tabernakel oder Ciborium. Ist so durch die Gliederung des Grundrisses der Gliederung der Gemeinde in ihrer dreifachen Abstufung Rechnung getragen, so spricht sich der alle Gemeindeglieder einende gottesdienstliche Ge-



82. S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Inneres

danke in der Einheit der Mittelachse aus, die nicht nur sämtliche hintereinander liegenden Räume verbindet, sondern zugleich auch die Orte, wo die wichtigsten Sakramente gespendet werden, nämlich Taufbrunnen und Altar, mit dem Sitze (Cathedra) des das Lehramt vertretenden und den gesamten Gottesdienst beaufsichtigenden Bischofs.

Leider ist keine einzige der alten Basiliken weder in Rom, noch in der späteren zweiten Hauptstadt Italiens, in Ravenna, so unverändert erhalten geblieben, daß sie die altchristliche Grundform vollständig wiedergäbe. Am altertümlichsten wirken immerhin noch die beiden Kirchen des hl. Apollinaris, die eine draußen in Classe, der alten Flottenstation des Adriatischen Meeres (80, 82), die andere in Ravenna selbst (86). Freilich ermangeln sie des Querhauses und weichen, von der byzantinischen Baukunst beeinflußt, auch sonst in manchen Einzelheiten von dem stadtrömischen Typus ab. So in dem uns bereits bekannten Kämpferkapitell (35). In 86, das einen guten perspektivischen Durchblick durch alle drei Schiffe gewährt, hat die Erhöhung des Fußbodens die Säulenbasen fast ganz verschlungen. Der Außenbau spricht, wie 80 zeigt, die Verhältnisse des Innern nackt und nüchtern aus. Nur die dem Atrium zugekehrte Giebelwand trug reicheren, meist musivischen Schmuck (Mosaik); die Längsmauern sind hier nur durch Blendarkaden (sog. Lisenen) gegliedert. Der Glockenturm ist durch Vermauerung der nach oben luftiger werdenden Fensteröffnungen entstellt und stammt, wie die Anbauten an Front und Chorseite, aus späterer Zeit (vgl. S. 44).



83.
Grundriß einer Basilika
Einfacher, dreischiffiger Typus mit Querhaus und Vorhalle, aber ohne Atrium

Was den Ursprung der altchristlichen Basilika betrifft, so weist der Name, „die königliche“ (Halle), nach dem hellenistischen Osten, von wo auch die römische Markt- und Gerichtsbasilika herzuleiten ist. Als eine Urschöpfung der Baumeister Konstantins, der nach seinem Sieg über Maxentius im Jahre 312 n. Chr. befahl, die christlichen Kirchen größer und schöner zu bauen, wird sie schwerlich gelten dürfen, sondern nur als eine geniale Anwendung überlieferter Formen, wie sie das Bedürfnis höfischer Prachtentfaltung in den Residenzen der Diadochenfürsten, z. B. in Antiochia, entwickelt hatte.



84. Sta. Maria Maggiore, Rom. 5. Jahrh. Die eingesprengten Bogen aus dem 16. u. 17. Jahrh.

Die Architektur als raumschaffende Kunst spricht unmittelbar zu uns durch unser Raumgefühl. Ist doch unser Körper selbst eine Raumgröße, so daß wir durch seine Organe den uns umgebenden Raum zu ihm in Beziehung setzen können: durch den Tastsinn, indem wir seine Länge und Breite mit den Armen abgreifen oder mit den Füßen abschreiten, durch den Gesichtssinn, indem wir die Höhe durch Erhebung unserer Sehachse abmessen, durch das Gehör, indem das gesprochene Wort oder der musikalische Ton den ganzen kubischen Luftraum in Schwingung versetzt und uns dadurch seine dreidimensionale Größe, sein Volumen, zum Bewußtsein bringt. Auf den Gesichtssinn allein sind wir angewiesen bei bloßen Abbildungen. Hier unterstützt es die Raumillusion, selbst bei dem kleinen Maßstab unserer Bilder, ungemein, wenn man sie durch einen dunkeln, den weißen Papierrand ausschließenden Trichter oder auch nur durch die hohle Hand betrachtet. Die einfachen Verhältnisse des Mittelschiffs — die Höhe beträgt in der Regel wenig mehr als die Breite — kommen wohltuend zur Geltung; das Auge und mit ihm die Füße werden durch die sich perspektivisch verjüngenden Säulen, durch die beherrschenden Linien der vergoldeten Felderdecken, durch den Marmorbelag des Bodens, ja zuweilen durch die feierlich schreitenden Gestalten des Mosaikfrieses der Oberwände (86) mit sanfter, aber zwingender Gewalt nach der Tiefe gezogen, wo sich in den strahlenden Goldmosaiken des Triumphbogens und der geheimnisvoll leuchtenden Apsis alles vereinigt, um Auge und Herz der Gläubigen auf den eigentlichen Mittelpunkt all dieser Pracht, den Altar, einzustellen.

Säulenstellung und Triumphbogen stoßen in 82 unvermittelt aufeinander. In 85 setzt sich das über den Säulen hinlaufende Gesims zwar als Gebälk der mächtigen Säulen des Triumphbogens fort, diese selbst aber haben keinerlei Verhältnis zu den Säulen des Mittelschiffs; nur in Sta. Maria Maggiore (84) herrscht aus naheliegenden Gründen Übereinstimmung. Aber nicht vom geraden Architrav, sondern von den Säulenarkaden geht die Weiterentwicklung der altchristlichen zur romanischen Basilika aus, und die Einbeziehung des Triumphbogens in die Gliederung des Langhauses wird erst möglich bei Überwölbung des Mittelschiffs durch die hierdurch bedingte Einführung einer neuen, höherentwickelten Stützenordnung (s. S. 39).



85. St. Paul vor den Mauern, Rom. Erbaut im 4. Jahrhundert
Nach dem Brande vom Jahre 1823 erneuert



86. S. Apollinare Nuovo, Ravenna. Erbaut um 500 von Theoderich dem Großen
Der Fußboden um die Höhe der Säulenbasen höher gelegt



87. St. Godehardi zu Hildesheim. Begonnen 1133

Diese Weiterentwicklung vollzieht sich vornehmlich in Deutschland, und zwar durch den sog. romanischen Baustil. St. Godehardi in Hildesheim, noch durchaus flach gedeckt, zeigt eine der ältesten Grundformen. Das Verhältnis von Höhe zur Breite, bei der altchristlichen Basilika 1 : 1, ist auf das Doppelte gewachsen. Darin spricht sich ein tiefgreifender Unterschied germanischen und romanischen Wesens aus: der Romane fühlt sich auch im Gotteshause als Bürger dieser Erde, er liebt breite, lichte, in sich befriedigte Raumverhältnisse, den Germanen reißt der eingeborne Zug zum Überirdischen zum Himmel empor. Als Stützen wechseln je zwei Säulen mit einem Pfeiler, es tritt also an Stelle einförmiger Reihung ein architektonischer Rhythmus, für das Auge ebenso wohltuend wie für das Ohr der Wechsel von betonten und unbetonten Silben (–́◡◡). Die Säulen werden schließlich ganz von den tragfähigeren Pfeilern verdrängt. Diese gehören als stehengebliebene Mauerteile dem Massenbau an, während die Säulen dem Gliederbau angehören und in klassischer Zeit niemals mit aufgehendem Mauerwerk belastet waren. Die romanische Pfeilerbasilika beseitigt also, ästhetisch höchst befriedigend, diese erst von der Spätantike eingeführte Dissonanz; ihr fällt daher zunächst die Führung zu.

Auch in der Grundrißbildung bereitet sich eine folgenschwere Veränderung vor. Die Kreuzung von Mittelschiff und Querschiff ergibt die sog. Vierung, die gern durch eine Kuppel ausgezeichnet wird. Zur Erweiterung des Chores (so nannte man die Apsis, weil hier auch der Sängerchor seinen Platz hatte) setzt man das Mittelschiff über diese Vierung hinaus fort, so daß die beiden sich kreuzenden Schiffe ein lateinisches Kreuz bilden. Infolgedessen er-

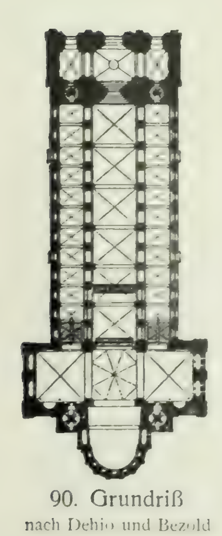


88. Der Dom zu Braunschweig. Gegründet von Heinrich dem Löwen 1173

scheinen jetzt drei Triumphbogen hintereinander; ihre Perspektive konnte nur dann das Auge befriedigen, wenn sie, wie in 87, gleiche Abstände halten, d. h. wenn der vor der Apsis eingeschobene Teil gleich dem Vierungsquadrat ist.

Maßgebend aber für den Gesamtgrundriß der Basilika wurde das Vierungsquadrat erst durch Einwölbung der Decke. Auch hier führten praktische Gründe — Beseitigung der Feuersgefahr — die Entwicklung in der Richtung auf die ästhetische Forderung — Vereinheitlichung im Sinne des Massenbaus — vorwärts. Doch wählte man wegen des starken Seitenschubs nicht das halbzylindrische Tonnengewölbe, sondern das gleichfalls für Haupträume von den Römern bevorzugte sog. Kreuzgewölbe. Es entsteht, wenn auf quadratischem Grundriß zwei Tonnengewölbe sich rechtwinklig durchdringen; die ganze Last ruht alsdann auf den vier Eckpunkten. Da nun das Mittelschiff doppelt so breit war wie die Seitenschiffe, so ergab sich mit Notwendigkeit das sog. gebundene romanische System (90, 92): das Vierungsquadrat wird zur Maßeinheit, auf ein Mittelschiffjoch kommen zwei Seitenschiffjoche. Waren bis zur Höhe der Oberfenster reichende Pfeiler schon in den Trägerpaaren der drei Triumphbogen gegeben, so brauchte man sie nur auf die Wölbungsquadrate des Mittelschiffs auszudehnen und erhielt so die Hauptpfeiler für die Gewölbejoche des Mittelschiffs (88). Dazwischen bleibt je einer der früheren Pfeiler als Arkadenpfeiler und als Stütze der zwei Gewölbequadrate der Seitenschiffe stehen. Jetzt erst durchpulst — ein gewaltiger Fortschritt — die drei Teile des Kirchenraums ein einheitlicher architektonischer Rhythmus von höherer Ordnung als in 87 das Mittelschiff allein.

89. Der Dom zu Speier. Gegründet 1030 von Kaiser Konrad II



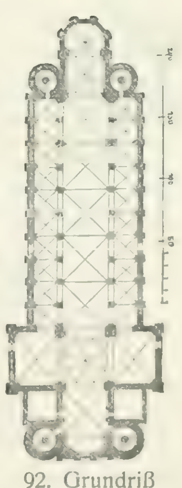
90. Grundriß
nach Dehio und Bezold

Die Blüte des romanischen Stils bezeichnen die drei Kaiserdome zu Speier, Worms und Mainz. Alle drei wirken majestätisch durch die Vielgliedrigkeit und doch Geschlossenheit des mächtigen Baukörpers. Zum Ostchor tritt, von zwei Türmen flankiert, in Speier eine kuppelgekrönte westliche Vorhalle, in Worms und Mainz ein Westchor mit vorgelagerter Vierungskuppel, so daß — ein nicht nur für die deutsche Baugesinnung bezeichnender Dualismus – die Turm- und Kuppelmassen der Ost- und Westseite sich die Wage halten. Neben der die altchristliche Basilika allein beherrschenden Horizontale erhebt in den vier Türmen die Vertikale kraftvoll ihr Haupt, doch wird der scharfe Gegensatz vermittelt durch die achteckigen Vierungskuppeln. Der wehrhafte Ernst der Bauanlage wird, abgesehen von den Lisenen und dem sog. romanischen Bogenfries, gemildert durch die Zwerggalerien, die da, wo der Schub der Gewölbe die Umfassungsmauern noch nicht trifft, durch ihre tiefen Schatten die Höhe des Baus malerisch beleben und auch mit dem Giebel staffelförmig emporsteigen.

Im Innern des Wormser Doms ringt das Bestreben, die Oberwände unter Verzicht auf dekorative Malerei (87 f.) rein architektonisch zu glie-

91. Der Dom zu Worms. 12.—13. Jahrh.

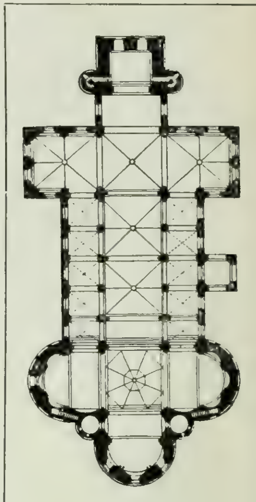
dern, mit der bevorzugten Rolle, auf welche die Hauptpfeiler als Träger der Mittelschiffjoche Anspruch erheben. Zwar haben, ihrer alten Gleichberechtigung eingedenk, Haupt- und Zwischenpfeiler noch gleich profilierte Kämpfer. Der Gliederung der Oberwände aber dienen die lisenenartig von den Kämpfern aufsteigenden, die Oberfenster umrahmenden flachen Vorlagen, ebenso wie die Fensterblenden in dem toten Raum dazwischen, da, wo von außen die Pultdächer der Seitenschiffe anstoßen. Die Hauptpfeiler sind vom Fußboden auf durch einen zweiten, den Kämpfer überschneidenden flachen Wandstreifen mit vorgelegter schlanker Halbsäule (sog. Dienst) ausgezeichnet. Oben stützen sie mit Halb- und Viertelwürfelkapitellen sinngemäß das Kreuzgewölbe. Dieses ist in seinem heutigen Bestande beträchtlich jünger als das Pfeiler- und Wandsystem und zeigt bereits im Sinne der Gotik (S. 48f.) leicht zugespitzte transversale Gurte und diagonale Rippen, dazwischen eingespannt dreieckige Kappen. Die Bemalung ist aufgegeben, die Schönheit und Wärme des Sandsteins kommt im sauber gefügten Quaderbau voll zur Geltung. Im Speierer Dom erhalten auch die Zwischenpfeiler bis zur Decke reichende Dienste, ein Schritt zum Wiederausgleich mit den Hauptpfeilern, wie ihn dann die Gotik vollzieht.



92. Grundriß
nach Dehio und Bezold



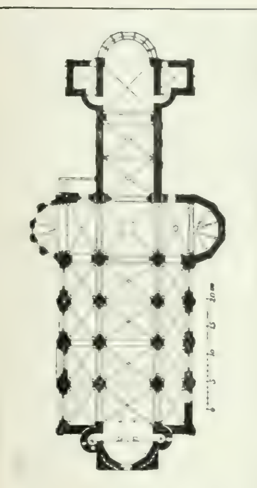
93. Chorbau von St. Aposteln, Köln. Um 1200



Ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasilika mit östlichem und westlichem Querschiff (1. Hälfte des 11. Jahrh.). Um 1200 der neue Ostbau, Einwölbung der Seitenschiffe und Erhöhung des Westturms; bis 1220 Einwölbung von Mittelschiff und östlichem Querschiff.

94. Grundriß zu 93

Das malerische Element, das wir bereits bei den mittelrheinischen Domen fanden, kommt unter Führung des „heiligen" Köln zu reicherer Entfaltung in zahlreichen Kirchen des Niederrheins und löst die strenge Gebundenheit des romanischen Stils unter Benützung einzelner Motive der gleichzeitig in Nordfrankreich sich ausbildenden Gotik. Im höchsten Grade konstruktiv bemerkenswert und malerisch wirksam ist der großartige Chorbau von St. Aposteln. In ihm blüht der bereits in Köln selbst durch die ehrwürdige Kirche St. Maria im Kapitol vorgebildete, aus dem Osten zum ersten Male hierher übertragene Baugedanke der kleeblattförmigen Choranlage in wundervoller Entfaltung aufs neue auf, besonders auch durch die in den Achseln der Conchen aufschießenden minarettartigen Treppentürme. So entsteht in Verbindung mit der achteckigen, durch eine Laterne gekrönten Kuppel ein Gesamtbild von wundervollem Rhythmus und einzigartiger Geschlossenheit. Der Blendarkadenschmuck umspinnt, unten in einfachen Lisenen, oben in reicherer Entfaltung alle Teile des Chorbaus und erhält einen kräftigen Abschluß in den tiefen Schatten der Zwerggalerie; darunter der am Rhein sehr beliebte, vielleicht, wie die Zwerggalerie selbst, von antik-römischen Torbauten des Rheinlands entlehnte Plattenfries. Von dem kräftig profilierten Dachgesims aufwärts tritt an den Türmen, Giebeln und der Vierungskuppel durchweg an Stelle der runden die gerade Linie. Fast möchte man der Kirche statt des Langschiffs eine vierte Conche und zwei weitere Türme wünschen; sie wäre dann eine der herrlichsten Zentralanlagen der Welt. Für die Hauptansicht vom Neumarkt scheidet der Westturm aus; als Gegengewicht für den neuen Ostbau in der Seitenansicht wurde er mit diesem gleichzeitig erhöht.



Der ältesten Anlage (1. Hälfte des 11. Jahrh.) gehören noch an die beiden Joche des Chorhauses und der ursprünglich runde Westchor samt den Treppentürmen. Mitte des 12. Jahrhunderts Verlängerung des Ostchors und die Glockentürme. Um 1200 das Querschiff; Umbau des Langschiffs 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

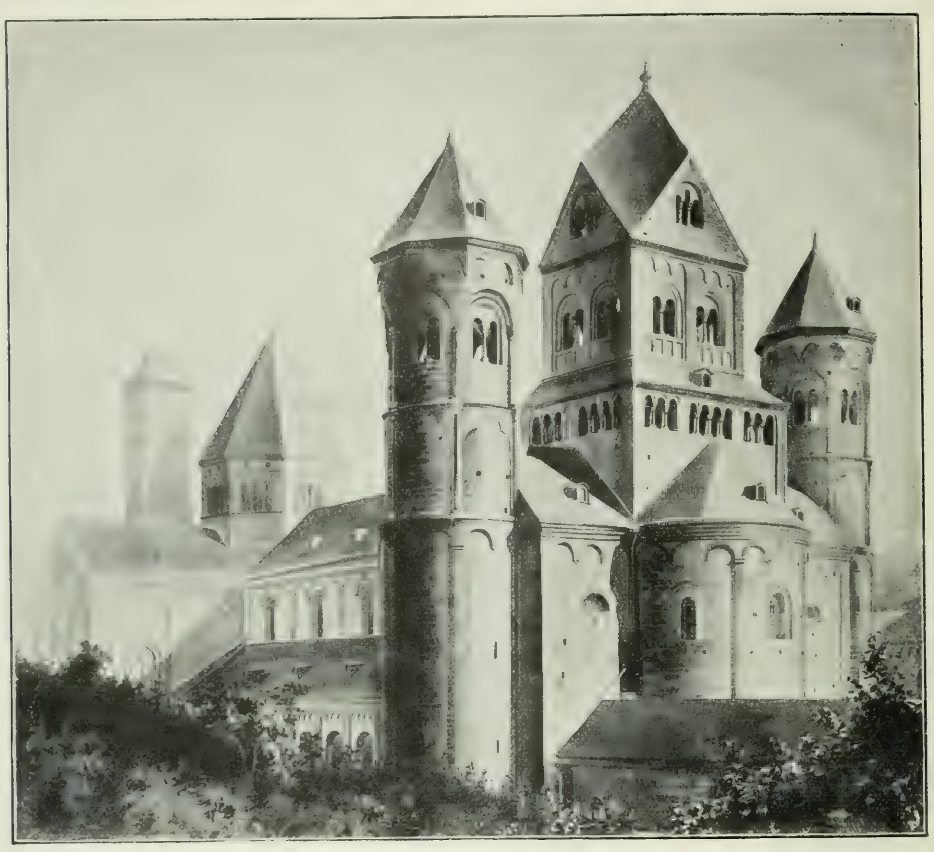
95. Grundriß zu 96



96. Das Münster zu Bonn. 11.—13. Jahrh.

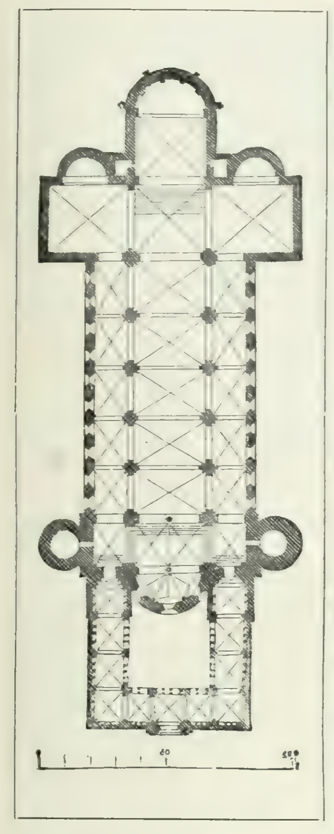
Ein Beispiel der Innenarchitektur dieses Übergangsstils gebe das Langschiff des Bonner Münsters. Die Grundrißbildung stimmt in der Durchführung der gleichen Jochbreite quer durch alle drei Schiffe mit der der Abteikirche von Maria Laach (98) überein. Aber die dort versuchte Auflehnung gegen den Zwang des gebundenen Systems konnte, wie bereits hier vorweggenommen sei, unter der noch unbestrittenen Herrschaft des Rundbogens nur zu einer gequälten Lösung führen: um statt des Quadrats über einem Rechteck die gleiche (mittlere) Scheitelhöhe zu erreichen, mußte man die einfassenden Rundbogen an den Schmalseiten „stelzen", an den Langseiten drücken. In Bonn zum ersten Male wird die reine Lösung gefunden, und zwar durch Einführung des gotischen Spitzbogens, der ungleiche Spannungen unter gleiche Scheitelhöhe zu bringen gestattete (S. 48). So ergab sich durch Wegfall der Zwischenpfeiler eine schöne Weiträumigkeit. Reizvoll wirkt auch die wohl nach dem Muster römischer Torburgen (75) über den Bogen hinlaufende rundbogige Galerie (sog. Triforium). Das oberste Stockwerk zeigt fünf dem einrahmenden Spitzbogen in der Höhe sich anschmiegende Rundbogenfenster. Die Seitenschiffe erhalten Licht durch große siebenteilige Fächerfenster. So darf das Langhaus mit Paul Clemen als eine der glänzendsten und künstlerisch bedeutendsten Leistungen des rheinischen Übergangsstils bezeichnet werden.

Zum zweiten Male (vgl. 88) begegnen wir hier einer Krypta und der durch sie bedingten Erhöhung des Chorhauses. Aus der Gruftkapelle des Märtyrergrabes hervorgegangen, bildete sich die romanische Krypta förmlich zu einer dreischiffigen Unterkirche von gedrückten Höhenverhältnissen aus; der gotische Stil gab sie wieder auf.



97. Die Abteikirche zu Maria Laach. 12. Jahrh.

Die Vieltürmigkeit, wie sie sich in den Kaiserdomen von Speier und Worms gen Himmel reckt, ist eine der machtvollsten Äußerungen deutscher Bauphantasie. Über den isoliert stehenden Glockenturm, wie er im 7. oder 8. Jahrhundert wohl aus Syrien in Italien Eingang fand (80), ist man dort das ganze Mittelalter hindurch nicht hinausgekommen (154). Seine Eingliederung in den Baukörper ist ein germanischer Gedanke; für ihn ist ein Gotteshaus ohne Turm wie eine Seele ohne Erhebung zu Gott. Zu den starken, meist viereckigen Glockentürmen gesellten sich, stets paarweise auftretend, die schlanken runden Treppentürme, und schon früh trieb, wohl in Anlehnung an den im Osten üblichen Zentralbau, die aufstrebenden Kräfte beider zusammenfassend, die Durchdringung von Haupt- und Querschiff die massigen Vierungstürme empor, die am sichersten im Grundriß verankert sind, während die andern eine gewisse Freizügigkeit bewahren. Bald treten sie den Querschiffen zur Seite, bald in die Achseln zwischen Langhaus, Querhaus und Chor; die scheinbar einfachste und, einmal gefunden, wie selbstverständliche Lösung, an der Westfront in den Achsen der Seitenschiffe das Mittelschiff einrahmend, ist erst das Ergebnis einer längeren Entwicklung. Dabei meidet der deutsche Genius bewußt jede Einförmigkeit und starre Symmetrie, sucht vielmehr stets eine individuelle Lösung in feinster Abwägung und Ausgleichung des Verhältnisses der aufstrebenden Türme zu den breit lagernden Massen des eigentlichen Baukörpers. So rechnet die eindrucksvolle Gliederung der Abteikirche zu Laach wesentlich mit der verschiedenen Ausladung der beiden Querschiffe: der nach drei Richtungen weit ausstrahlende Ostbau hat den niedrigeren, achteckigen Vierungsturm, aber die schlankeren, ihn überragenden Seitentürme. Anders der gedrungenere Westbau mit den kürzeren Querarmen und der ohne Zwischenglied an die Vierung anschließenden Apsis: den mächtigen, kräftig abgestuften Haupt-



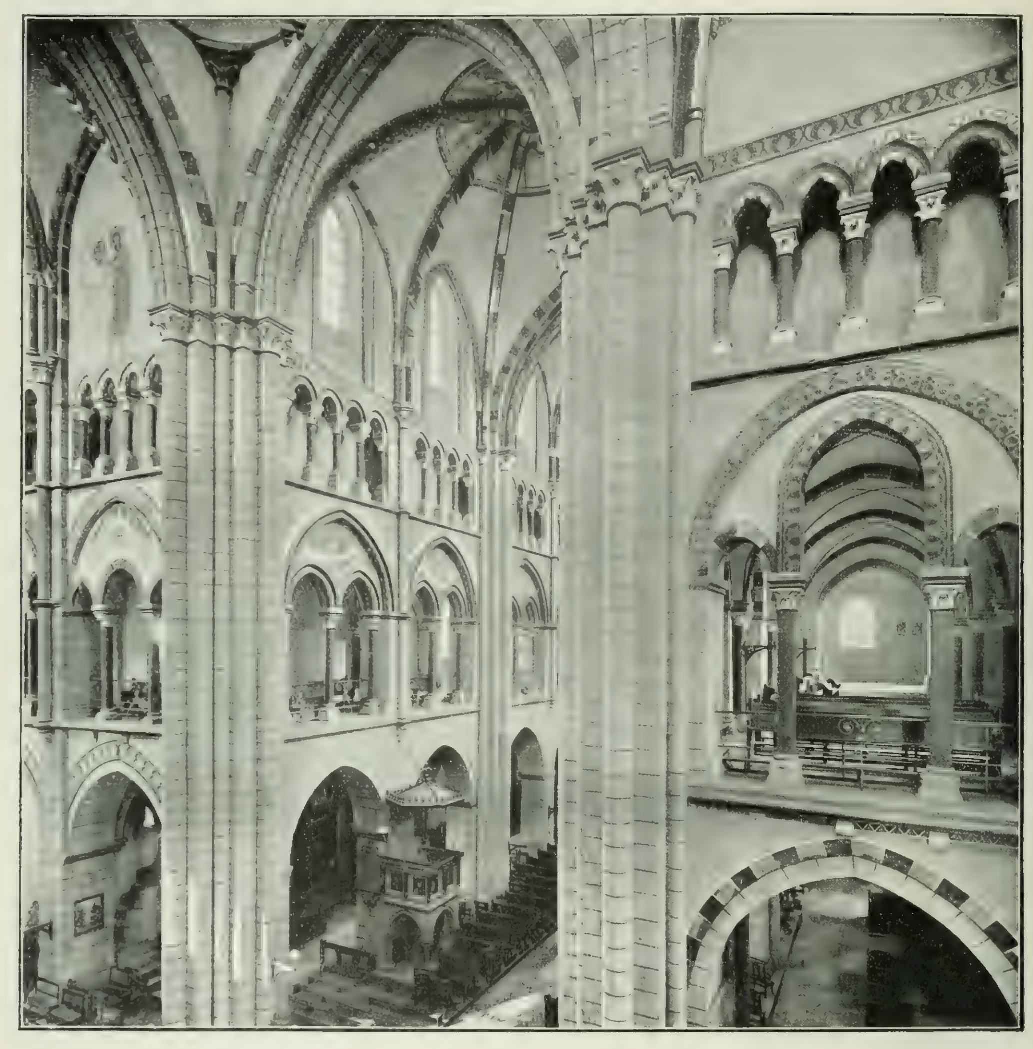
98. Grundriß zu 97



99. Stiftskirche St. Georg in Limburg a.d. Lahn. 13. Jahrh. 1. Hälfte

turm mit Giebeldreiecken und Rhombendach flankieren, im Gegensatz zu den schmächtigen viereckigen Osttürmen, kräftige Rundtürme, halten aber weiteren Abstand und ordnen sich ihm in der Höhe unter. „Es ist nicht möglich, in vollkommnerer Weise einen Zustand auszudrücken, in dem gesetzliche Bindung und individuelle Freiheit einträchtiglich nebeneinander wohnen, und wir werden hinzufügen dürfen: es ist ein deutsches Ideal" (Dehio). Über den Innenbau s. S. 43.

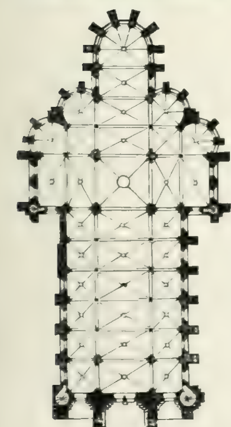
Sind wir schon im Vorhergehenden in steigendem Maße den Ausführungen des schwergeprüften Altmeisters der deutschen Kunstwissenschaft gefolgt, so können wir angesichts des bereits wesentliche Elemente der Frühgotik aufweisenden siebentürmigen Limburger Doms nicht anders als seine treffende Charakteristik im wesentlichen wiederzugeben: „In geistvollster Bewußtheit und zum letzten Male — denn bald sollte er durch den Sieg der entschiedenen Gotik entwurzelt werden — zeigt sich hier der alte deutsche Gedanke der rhythmischen Massengruppierung in seiner Kraft und Schönheit. Sieben Türme krönen den Bau: zwei hohe und starke an der Hauptfront, je zwei kleinere und schlankere an den Querschiffsfronten, ein überragender, achteckig und in steilen Spitzhelm auslaufend, über der Vierung. Diese vielgliedrige Höhenstrahlung empfängt aber ihren letzten Sinn erst von dem mächtigen Unterbau, durch den die Natur selbst das Gebäude vorbereitet hat. Es steht auf einem nicht hohen, aber in steilen Wänden abstürzenden Felsen über der vorüberfließenden Lahn. Es wird wenige Gebäude der Welt geben, auf die Vasaris vor einem Bau Raffaels gesprochenes Wort: ‚Nicht gemauert, sondern geboren', mit so viel Recht Anwendung finden darf: gleichsam als ob der Naturgeist des Ortes im Menschenwerk Bewußtsein gewonnen habe."



100. Stiftskirche St. Georg in Limburg a. d. Lahn. 13. Jahrh. 1. Hälfte

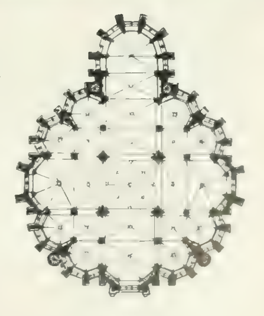
Man kann zweifeln, ob der Limburger Dom noch dem romanischen Übergangsstil oder schon der Frühgotik angehört. Er gehört beiden zu, indem ein im neuen Stil geschulter deutscher Meister das, wie auch der Außenbau (99) zeigt, bis zur Höhe der Emporen gediehene Werk eines Vorgängers aus der älteren Schule verständnisvoll fortgesetzt hat. Indem er sich im System der Kathedrale von Laon anschließt, gibt er seinem Bau durch die dem Zentralbau sich nähernde Gedrungenheit, wie sie sich auch im Außenbau ausprägt, gegenüber dem langgestreckten französischen Vorbild einen ganz ausgeprägt deutschen Charakter. Von Laon stammen vor allem die rings umlaufenden Emporen und das darüber hinlaufende, hier vierteilige Triforium, die beide einzeln auch sonst im rheinischen Übergangsstil vorkommen; so steigert sich mit der abnehmenden Höhe der innern Horizontalgliederung wirkungsvoll die Zahl der Bogenöffnungen; der für das sechsteilige Gewölbe erforderliche mittlere Dienst setzt erst mit der Empore ein. Hier erscheint auch noch, wenn auch leicht zugespitzt, der romanische „gestelzte" Bogen. Die ins Achteck übergehende Vierungskuppel sorgt für reichliche zentrale Lichtzufuhr. Sparsame Bemalung betont die architektonisch bedeutsamen Glieder.

101. Liebfrauenkirche in Trier. Um 1250



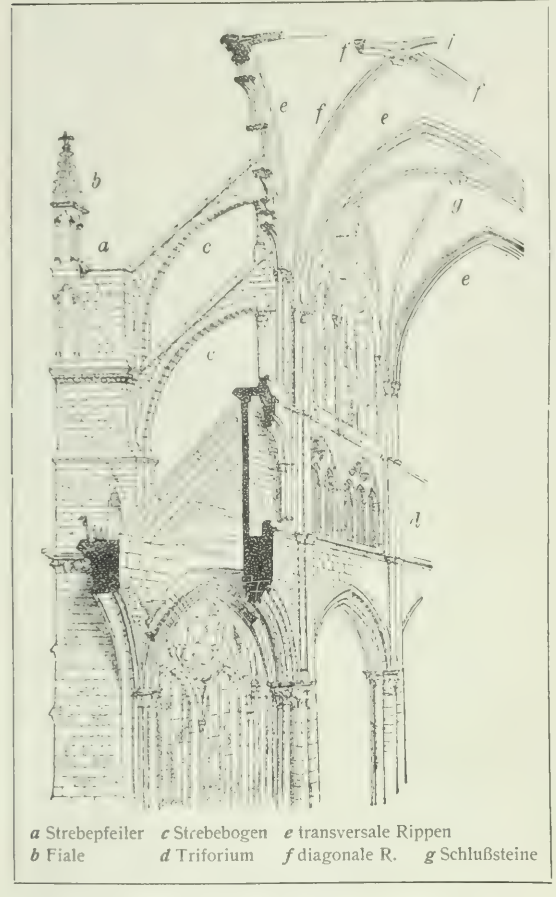
102. Grundriß von St. Yved, Braisne

Die Perle von Trier ist die Liebfrauenkirche, zweifellos der reinen Frühgotik zuzurechnen, als gotischer Zentralbau einzig in seiner Art. Dem in Soissons und Reims gebildeten deutschen Meister ging beim Anblick der in Braisne gegebenen Achsellösung der wundervolle Gedanke eines Zentralbaus auf, aus dessen rings polygonal gegliedertem Erdgeschoß sich das um das Chor verlängerte Kreuz des Kernbaus kraftvoll erhebt und in dem Vierungsturm seine stolze Krönung findet. So entsteht ein von vier Bündelpfeilern und acht schlanken Rundpfeilern, sämtlich mit Schaftringen, getragener lichter Innenraum, der, auch in den Einzelformen von reizvoller Wirkung, entzückende, stets wechselnde Durchblicke bietet.



Vier schlanke Treppentürme, zwei neben dem Choransatz und zwei in den diagonalen Achsen. Keine Strebebogen am Außenbau

103. Grundriß zu 101



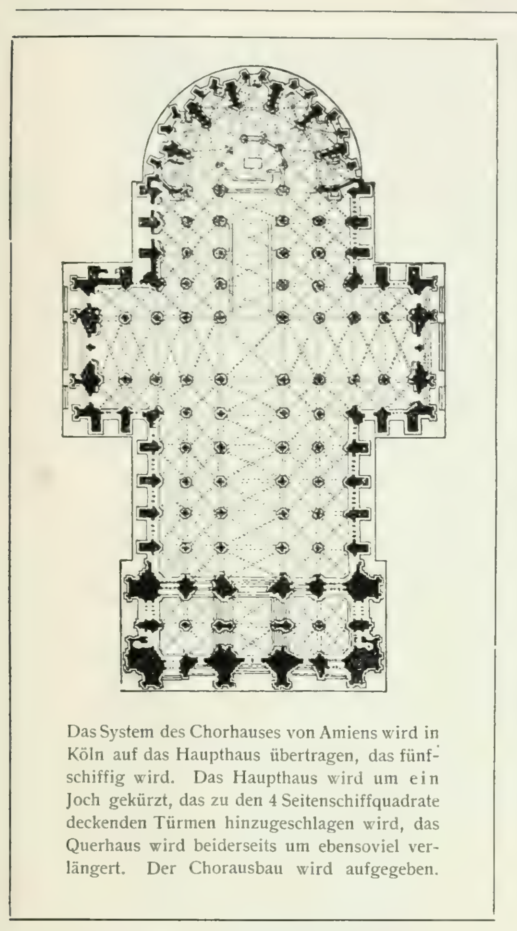
a Strebepfeiler *b* Fiale *c* Strebebogen *d* Triforium *e* transversale Rippen *f* diagonale R. *g* Schlußsteine

104. Querschnitt der Kathedrale von Amiens

Der Chor erhält statt des runden Abschlusses einen polygonalen, die Abseiten des Haupthauses werden um das Chorhaus verdoppelt herumgeführt, um die Apsis außen als Kapellenkranz.

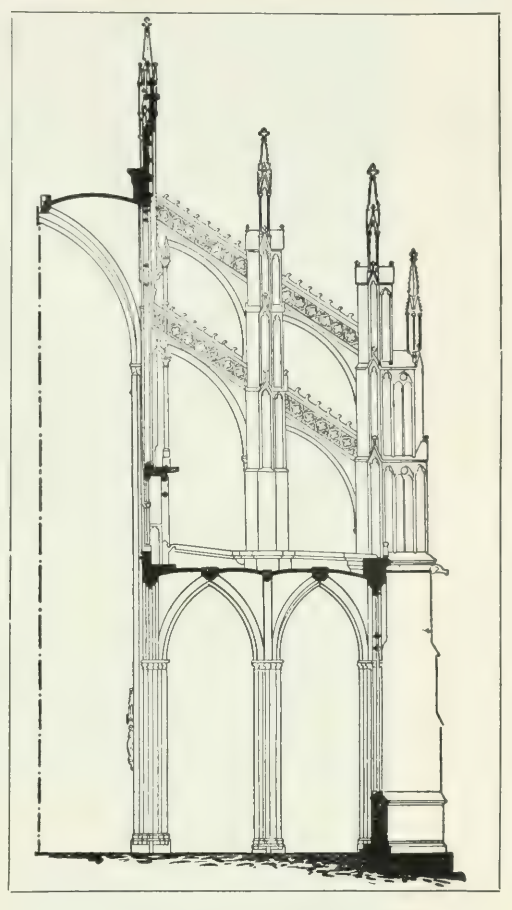
105. Grundriß der Kathedrale von Amiens

Die Edelreife des spätromanischen Stils (93—96, 99) ebenso wie die allmähliche organische Ausbildung der deutschen Frühgotik (101, 112) wurde plötzlich unterbrochen durch die aus Nordfrankreich jäh hereinflutende voll entwickelte Hochgotik. Das ist die Bedeutung der Übernahme des Systems von Amiens durch den 1248 begonnenen Dom von Köln. Es empfiehlt sich, an dieser entscheidenden Stelle die treibenden tektonischen Kräfte darzulegen, die von der Romanik zur Gotik führten. Der romanische Rundbogen verlangte bei der Höhe der auf ihm lastenden Oberwände massige Pfeiler, vor allem aber drohte der Schub der immer noch schweren Kreuzgewölbe die Oberwände aus dem Lot zu drücken. Diesen Übelständen half man ab, indem man zunächst das am schwersten belastete Stück des Rundbogens, die Mitte, herausschnitt und den Bogen statt aus e i n e m Zirkelschlag aus deren zwei herstellte; dieses ergab den Spitzbogen, der die Drucklinien günstig beeinflußt, indem er sie mehr dem Lote nähert. Außerdem erlaubte er, im Gegensatz zum Rundbogen, und dies war das für den Grundriß Entscheidende, ungleiche Pfeilerabstände in gleicher Scheitelhöhe zu überspannen, so daß die Grundrißbildung völlige Freiheit gewann. Infolgedessen konnte man das quadratische Mittelschiffjoch des gebundenen Systems in zwei Rechtecke von der Breite der Seitenschiffjoche zerlegen und dieselbe Jochbreite durch Haupt- und Nebenschiffe durchführen (105). Damit war auf anderm Wege das Ziel erreicht, zu dem schon der romanische Stil (S. 41, 43) gedrängt hatte und der Übergangsstil durch Wegfall der Arkadenpfeiler (95, 96) gelangt war: der Unterschied zwischen Arkaden- und Jochpfeilern schwindet, alle Pfeiler werden Jochpfeiler: der Rhythmus ist wieder vereinfacht, aber reicher instrumentiert.



Das System des Chorhauses von Amiens wird in Köln auf das Haupthaus übertragen, das fünfschiffig wird. Das Haupthaus wird um ein Joch gekürzt, das zu den 4 Seitenschiffquadrate deckenden Türmen hinzugeschlagen wird, das Querhaus wird beiderseits um ebensoviel verlängert. Der Chorausbau wird aufgegeben.

106. Grundriß des Kölner Doms



107. Querschnitt des Kölner Doms

Hand in Hand damit geht die Erleichterung der Gewölbemassen. Jedes Gewölbefeld wird als leichte Füllung zwischen vier transversale (*ee*) und zwei diagonale (*ff*) Rippen eingespannt, die die Last auf die vier Pfeiler ableiten. Um nun aber ein Ausweichen der Pfeiler nach der Seite hin zu verhüten, strecken sich von massiven Strebepfeilern (*aa*) an der Außenwand Strebebogen (*cc*) wie Arme über die Seitenschiffe und fangen den Schub der Gewölbe ab. So sind Pfeiler und Strebepfeiler die einzigen Stützen, gewissermaßen die Kraftlinien des Systems: der Massenbau wird zum Skelettbau. Die Mauern verlieren ihre Bedeutung als tragende Glieder und werden schließlich fast ganz von großen, mit buntem Glas ausgesetzten Maßwerkfenstern durchbrochen.

Diese statischen Elemente des Systems kommen nun auch in der Form zum Ausdruck. Indem die Gotik den Rundpfeiler bevorzugt, der die Kraft des viereckigen Pfeilers mit dem runden Querschnitt der Säule vereinigt, legt sie ihm zunächst vier Dreiviertelsäulen, sogenannte Dienste, vor und nähert ihn dadurch wieder viereckigem, aber übereck gestelltem Querschnitt (101). Zwischen diese „älteren“ Dienste treten dann später als Auflager für die Diagonalrippen (*ff*) die „jüngeren“, so daß der runde Kern fast ganz verschwindet: der Rundpfeiler wird Bündelpfeiler. Die ästhetische Bedeutung dieser bis ins feinste ausgebildeten Stützenfolge besteht darin, daß der Druck der Massen von oben nach unten scheinbar in ein Streben von unten nach oben umgewandelt wird. Dem entspricht es auch, wenn beim Mittelschiff das Verhältnis der Breite zur Höhe, das bei der altchristlichen Basilika 1:1, bei der romanischen 1:2 betrug, jetzt auf 1:3 und höher steigt, so daß schließlich jedes Augenmaß versagt.



108. Inneres von Notre-Dame in Paris (110). 12. Jahrh.

Die Innenansicht von Notre-Dame läßt das auf dem Raum um Paris, also auf germanisch-fränkischem Kolonialgebiet erwachsene System in voller Entfaltung, aber noch mit einigen jungfräulichen Zügen behaftet erkennen. Rundpfeilerarkaden, Empore, oberer Lichtgaden — in dieser aufsteigenden Ordnung ist das wuchtigste Glied der Rundpfeiler. Noch setzen die Dienste für die transversale und die beiden diagonalen Gewölberippen erst auf dem Kapitell auf, aber bald wird sich das Gefühl für den Mangel an Dynamik, um nicht zu sagen für das Unorganische dieser Lösung durchsetzen, man wird, wie in Trier (101) und Amiens, dem Vorbild von Köln, den Rundpfeiler von unten auf in der Richtung der beiden Hauptachsen mit vier Diensten besetzen, die sich oben weiter teilen, um als Rippen auszustrahlen, und schließlich werden zwischen diese vier „älteren" Dienste „jüngere" treten, deren Zahl sich mit der Verfeinerung des Systems so vermehren wird, daß schließlich der Rundpfeiler selbst zwischen ihnen erstickt und zum Bündelpfeiler wird (so überall in 109). Die Emporen, die schon in Amiens fehlen (s. 104) und in den deutschen vereinfachten Systemen wegfallen (eine der wenigen Ausnahmen ist Limburg a. d. L., s. 100), sind durch Zwischensäulen dreigeteilt, also Vorläufer des Triforiums. Das Gewölbe ist sechsteilig wie in Limburg, so daß also wenigstens darin noch das alte, an das Quadrat gebundene romanische System leise nachklingt.



109. Kölner Dom. Blick vom Langhaus in Chor und Querschiff

Der Kölner Dom bricht nach dem Muster von Amiens auch mit dieser letzten romanischen Erinnerung, jedes Querjoch des Mittelschiffs deckt ein vierteiliges Gewölberechteck. An Stelle der Empore tritt, wie in Amiens, das Triforium. Da in Köln das Mittelschiff beiderseits von zwei Seitenschiffen begleitet wird, so sind jedesmal die beiden in der Querrichtung aneinanderstoßenden Seitenschiffquadrate durch ein Satteldach eingedeckt (s. 77 oben), das nicht nur nach außen, sondern auch nach innen, dem Mittelschiff zu, abgeschrägt, also ein Walmdach ist. So erhält durch eine dem Rahmen des Triforiums entsprechende äußere, freilich vom Erdboden aus nicht sichtbare Fensterreihe das Triforium ein wie überall durch bunte Verglasung gedämpftes Licht, ist also nicht, wie in Amiens (104), blind. Und nun „reckt sich der ganze Bau in dem freudigen Bewußtsein, von aller Schwere der Materie, von aller irdischen Gebundenheit befreit zu sein“ (Worringer). Fast ganz in Kraftlinien aufgelöst, die nur bestimmt scheinen, den Rahmen für die geheimnisvoll glühende Pracht kostbarer Glasgemälde abzugeben, ist er der überwältigende Ausdruck mittelalterlicher mystischer Erhebung. Denn was kümmert sich dies mystische Gefühl darum, ob diese schlanken Pfeiler die hochschwebenden Gewölbe allein zu tragen vermögen? Aber wie die mittelalterliche Scholastik es sich zur Aufgabe machte, das christliche Glaubenssystem mit Hilfe der aristotelischen Philosophie von außen durch den Verstand zu stützen, so ist ja das äußere Strebesystem nur dazu da, die in Stein übersetzte Mystik des Innenraums überhaupt erst statisch zu ermöglichen, gewissermaßen die Schlußsteine des Gewölbes in schwindelnder, nicht mehr mit irdischem Auge zu ermessender Höhe in der Schwebe zu halten. So sind im Innen- und Außenbau des gotischen Doms die beiden sich bald ergänzenden, bald befehdenden, aber schließlich doch zum festen Bestand der Kirche zusammenwirkenden Richtungen mittelalterlicher Frömmigkeit, Mystik und Scholastik, in greifbarer architektonischer Form verkörpert.



110. Notre-Dame, Paris. 12. Jahrh.

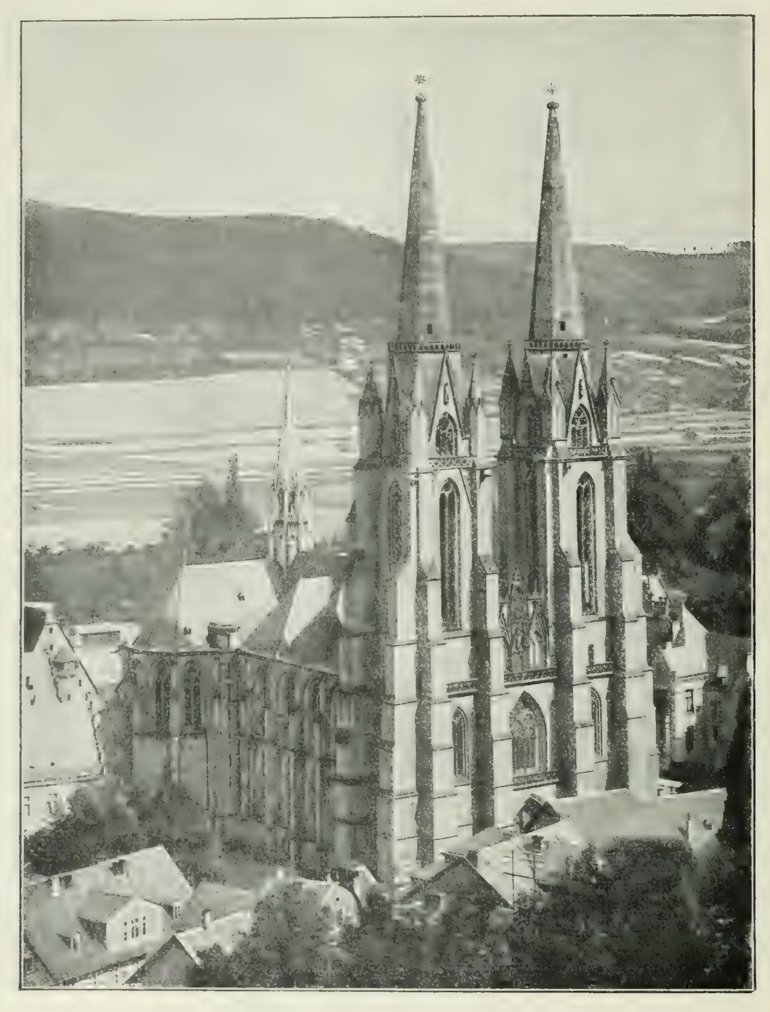
Der gotische Dom verrät seine Abstammung von der altchristlichen Basilika vor allem dadurch, daß es der Innenbau ist, dem alles dient, dem sich der ganze stoffliche und künstlerische Aufwand unterordnet. Die Gotik hatte erreicht, was Jahrhunderten als Ziel vorgeschwebt hatte, eine feuersichere Decke mit dem Erdboden durch ein System gleichartiger Stützen organisch zu verbinden, und hat so eine Raumeinheit geschaffen, deren himmelanstrebende, geheimnisvoll leuchtende Pracht zugleich auch den mystischen Drang des mittelalterlichen Glaubensideals völlig befriedigte: der gotische Dom war das Symbol der geschlossenen Einheit des Gottesreiches auf Erden. Um so mehr treten die Schwächen des gotischen Systems, wenn man so sagen darf, im Außenbau hervor; dieser muß gewissermaßen die Kosten tragen, indem er rings von einem Gerüst von Strebepfeilern und -bogen umstellt wird, welches die ihm vom Innenbau auferlegten konstruktiven Notwendigkeiten nicht verhehlen kann. Bei dreischiffigem Grundriß behält dies Gerüst bei aller Offenherzigkeit doch immer noch den Vorzug der Einfachheit und Klarheit. Sobald jedoch die Verdoppelung der Seitenschiffe noch eine mittlere Strebepfeilerstellung erfordert und außerdem die gesteigerte Höhe des Mittelschiffs die Verdoppelung der Strebebogen verlangt (104, 107). ist der äußere Gesamteindruck verwirrend, und aller Reichtum der verschwenderisch darüber ausgegossenen Schmuckformen kann über die Künstlichkeit des Systems nicht hinwegtäuschen.



111. Das Münster zu Straßburg. 12.—15. Jahrh.
Nach einem Kupferstich von D. Oberthür

Einer der ersten und erhabensten Zeugen der Frühgotik ist die Kathedrale Notre-Dame zu Paris. Die wuchtige Fassade prägt die Elemente der Gotik kraftvoll aus. Die beiden gewaltigen, an den Ecken durch Strebepfeiler gestützten Türme mit dem von ihnen eingeschlossenen, dem Mittelschiff vorgelegten Zwischenbau zeigen eine überaus klare und übersichtliche, einander die Wage haltende Vertikal- und Horizontalgliederung. Die drei mächtigen, nach dem Vorgang der romanischen Kunst reichgeschmückten Portale entsprechen den dahinterliegenden Schiffen. Das große Radfenster, auch Rose genannt, ist ein von der romanischen Basilika übernommenes Erbstück. Überaus stark ist noch die Horizontale betont, über den Portalen durch die „Königsgalerie", über dem zweiten Geschoß durch eine attikaartige, durchbrochene Galerie mit krönendem Umgang, hinter der die Türme ihr Sonderleben beginnen.

Auch an einem, jedem deutschen Herzen so teuern Bau wie dem Straßburger Münster, dessen Chor noch dem romanischen Übergangsstil angehört, wirkt am stärksten die Erwin „von Steinbach" zugeschriebene Fassade, die s. Z. auch den jungen Goethe zur höchsten Begeisterung hinriß, ein Werk des 13. bis 14. Jahrhunderts. Unter Wegfall der breiten Galerienbänder betont sie die Vertikale stärker. Der ursprüngliche Plan wurde durch das später über der Rose eingeschobene Mittelstück entstellt, ohne welches jedoch der kunstvoll durchbrochene spätgotische Nordturm, der dem 15. Jahrhundert entstammt, nicht denkbar wäre.



112. Die Elisabethkirche zu Marburg a. d. Lahn. 1235—83

Folgerichtiger als bei Notre-Dame und geradezu mustergültig wird das Fassadenproblem gleich in den ersten Anfängen der deutschen Frühgotik von dem Meister der Elisabethkirche zu Marburg gelöst, der auch sonst die neue Bauweise in Grundriß und Aufbau ganz unabhängig von französischen Mustern handhabt: im Grundriß, denn er übernimmt den kölnischen Kleeblattchor (93 f.), nur — nach gotischer Weise — mit polygonaler Brechung; im Aufbau, denn er verzichtet nach dem Vorbild westfälischer Kirchen auf die altgeheiligte basilikale Überhöhung des Mittelschiffs und gibt den Seitenschiffen bei halber Breite die gleiche Höhe. So erwächst neben dem alten basilikalen Typus ein neuer, die Hallenkirche. Nur darin, daß die Fenster der Seitenschiffe, denen jetzt allein die Belichtung des Innenraums zufällt, nicht in ganzer Höhe durchgeführt, sondern zweigeschossig gereiht sind, liegt ein Nachklang der Basilika. Die Türme gestalten das System von Notre-Dame reiner und klarer aus: paarweise an die Ecken gestellt, nehmen die Strebepfeiler stufenweise nach oben ab; dadurch entsteht „der Eindruck leichten Aufwachsens auf sicherer Grundlage“. Zwei Gesimse, das Fensterbank- und das Hauptgesims, die um den ganzen Bau laufen, binden auch die Türme samt ihren Streben mit ein. Darüber folgt ein niedriges, fensterloses Zwischengeschoß: „es ist, als ob eine verborgene Kraft des Höhendranges sich hier in kurzer Sammlung verhalte,



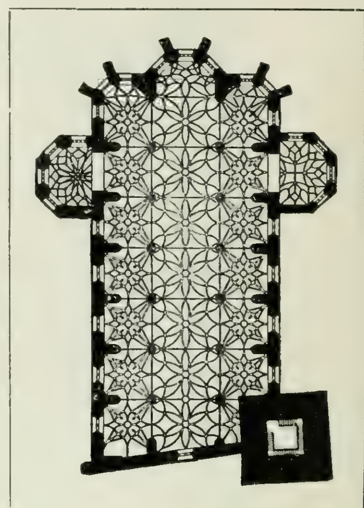
113. Der Dom zu Köln, gegründet 1248, vollendet 1842—1880

bevor sie mit voller Macht die nun auf allen vier Seiten freiwerdenden Turmkörper emporschießen läßt in einem hohen ungeteilten Geschoß mit einem zu äußerster Schlankheit ausgezogenen Fenster in jeder Wand" (Knackfuß). Über die Turmgalerie hinaus lebt sich die aufstrebende Kraft der Turmwände in spitzen Giebeln ebenso aus wie die der Strebepfeilerpaare in den Eckfialen und die des ganzen Turmkörpers in der achtseitigen steinernen Pyramide.

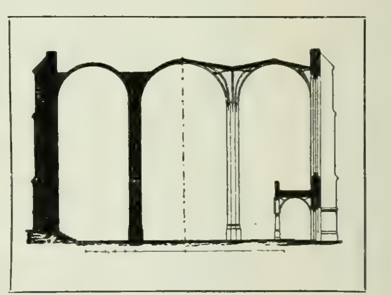
Die Turmfassade ist beim Kölner Dom dasjenige, was ihm gegenüber seinem Vorbild, der Kathedrale von Amiens, im Sinne deutscher Kunst vor allem Wert verleiht. Verglichen mit dem keuschen Reiz der Elisabethkirche trägt sie das Gepräge reichster, wenn auch wohlerwogener Pracht; die einfache Formensprache der Marburger Türme ist hier unter Betonung des unablässigen Aufstrebens mit einer üppigen Fülle von Zierformen umkleidet. Konstruktiv bedeutsam ist der kühne Übergang von dem durch die Fünfschiffigkeit bedingten Zweifenstersystems der unteren Geschosse zu dem einfenstrigen der oberen. Er war nötig zur Überleitung des quadratischen Querschnitts der Türme in das Achteck. Die nach dem Vorbild des Freiburger Münsters durchbrochenen Helmpyramiden mit den gewaltigen Kreuzblumen vollenden den majestätischen Eindruck dieses Wunderwerks der deutschen Hochgotik.



114. Marienkirche in Pirna. Begonnen 1502

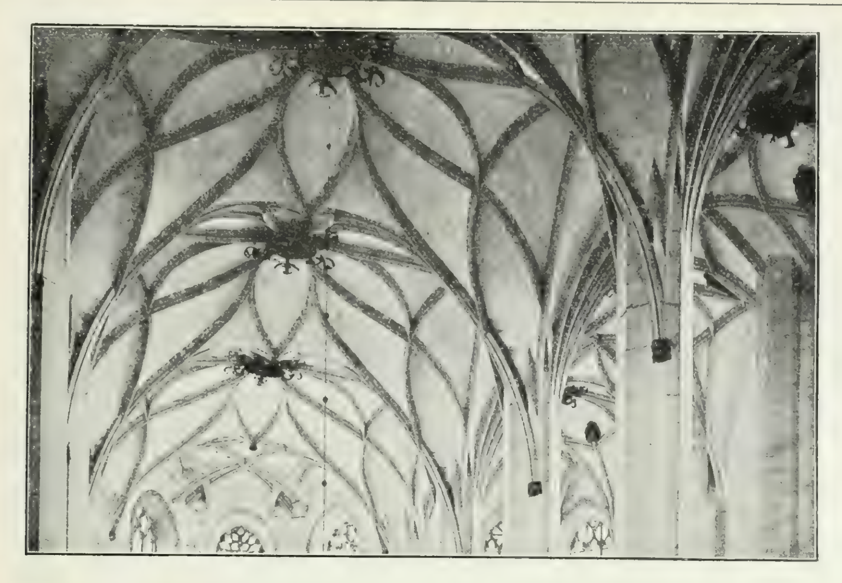


115. Grundriß von 117

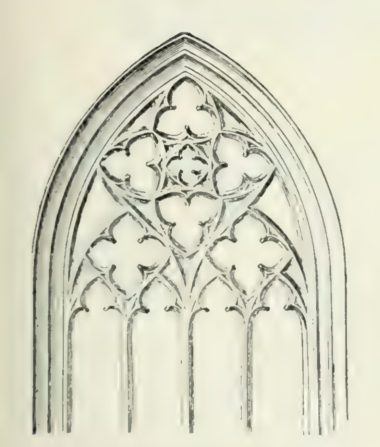


116. Querschnitt von 114

Die im germanischen Wesen tief verwurzelte Kraft der Gotik treibt noch kurz vor dem Einbruch der Renaissance eine so wundervolle Blüte wie die Hallenkirchen des sächsischen Erzgebirges, wo reiche Silberfunde einen großen Aufschwung des Bergbaus und in den neu aufblühenden und neugegründeten Städten das Bedürfnis nach großen Predigträumen hervorgerufen hatten. Dem kam die Hallenkirche entgegen. Schlanke Pfeiler mit achteckigem Querschnitt und kannelürenartig vertieften Seitenflächen, die ihnen eine straff vertikale Schattenwirkung sichern, wirken kaum noch als raumteilend, und über den weiten, lichten Saal spannt sich ein kunstvolles Netz- oder Sterngewölbe, dessen scharf profilierte Rippen ohne Kapitell dem Pfeilerschaft entwachsen. Hier schaltet die spätgotische Phantasie freischöpferisch mit der Form, sei es in netzartig sich durchschneidendem harten Linienspiel, das aber doch durch die Wölbung viel von seiner Strenge verliert (114), sei es in geschmeidigen, zu künstlichen Sternfiguren sich zusammenfindenden Linien (115, 117). Wie fern liegt hier die Erinnerung an die französische Gotik mit ihrer basilikalen Überhöhung, ihrer Scheidung in Priesterchor und Laienraum! Nicht Altar- und Chordienst, sondern das gemeinsame Anhören der Predigt ist der Kern des Gottesdienstes; ihm dienen auch die eingebauten Emporen (114, 116). Aber trotz dieser Ferne vom Ausgangspunkt wirkt sich hier das gotische Formgefühl schärfer aus als in den Kathedralen der Hochgotik. Zwar arbeitet die Gotik von vornherein mit abstrakten Formen: der Rundpfeiler ist keine Säule, ist nicht wie diese dem organischen Leben abgelauscht (S. 9, 16, 18), seine Höhe steht in keinem festen Ver-



117. St. Annenkirche in Annaberg i. S. Gewölbe. 1499–1520



118. Gotisches Maßwerk, Soest



119. Fischblasen-Maßwerk, Soest



120. Dsgl., Freiburg i. B.

hältnis zum Durchmesser, er kann bei gleichem Querschnitt ebensowohl ein niedriges wie ein hochschwebendes Gewölbe stützen. Auch der beliebte Vergleich des gotischen Domes mit einem Wald hat nur entfernt eine gewisse Berechtigung, die Stützen des Baues sind von Anfang an rein geometrische, mit Lineal und Zirkel konstruierte Gebilde ohne jede Anlehnung an die Natur, nur in den von der Antike überkommenen Blattformen der Kapitelle und in andern Ziergliedern dringt das Gefühl für die heimische Flora mehr und mehr durch. Erst ganz am Schluß der Entwicklung, als Zeichen des Verfalls, treten vereinzelt statisch beanspruchte Elemente in baumstammartigen Formen und Verzweigungen auf.

Dieser abstrakte Formwille lebt sich nun in diesen Hallenkirchen wie überhaupt in der Spätgotik fessellos aus. Auch die Umformung des füllenden Maßwerks aus klassischer Strenge mit sparsamem Zirkelschlag (118) zu dem züngelnden Umriß des *style flamboyant* (119) liegt auf dieser Linie, und wenn nun gar die einspringenden „Nasen“ bizarr genug zu gekreuzten, kurz abbrechenden Stäben werden (120), so liegt in alledem ein barocker Überschwang, der nach einem Worte Dehios wirkt „wie ein rebellischer Vorstoß urgermanischer Formempfindung, gleichsam ein Bauernkrieg gegen die aristokratischen Stilgesetze der reinen Architektur“.



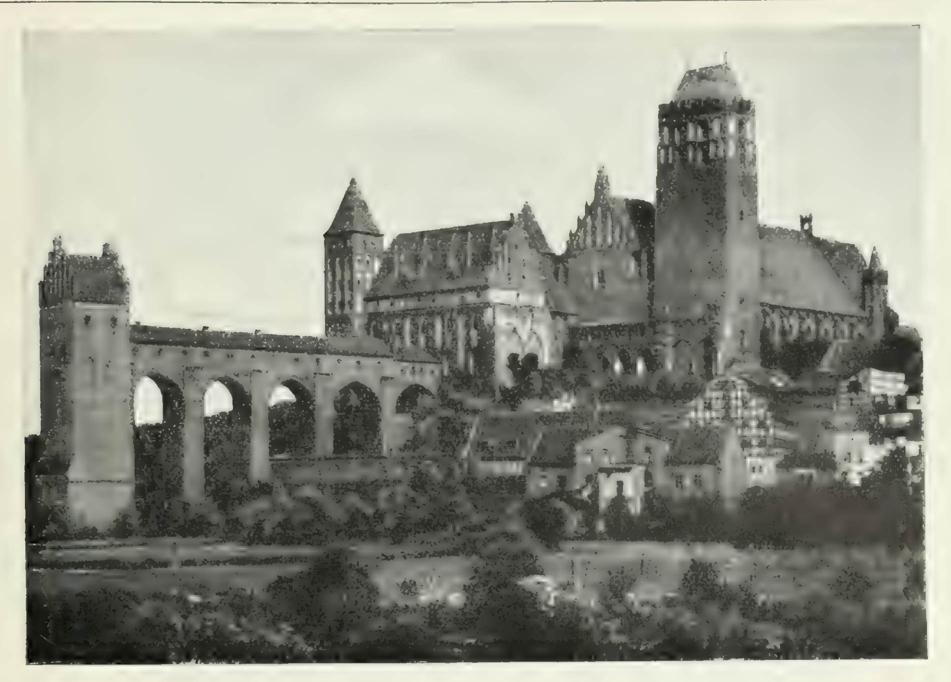
121. Marienkirche in Danzig. 14.—15. Jahrhundert

Die Gotik ist von Haus aus ein Steinmetzenstil; nur ein so bildsamer Werkstoff, wie sie ihn in ihrem Ursprungsland vorfand, erlaubte ihr eine so völlige Auflösung, ja Verneinung von Fläche und Masse. Auf den Backstein und auf ihn allein war fast ganz Niederdeutschland bis weit in die Ostseeländer hinein angewiesen und daher genötigt, den Hausteinstil der Gotik in einen Maurerstil zu übersetzen. Träger dieser vom Ende des 13. bis ins 15. Jahrhundert sich erstreckenden, ebenso großartigen wie ausgedehnten Bautätigkeit war, gleich an Weitblick und kühner Tatkraft, der deutsche Orden und die Hanse. Diese bevorzugte den ihr auf dem Seewege von der nordfranzösischen und flandrischen Küste bekannt gewordenen kathedralen Typus, für den fortan die Marienkirche in Lübeck vorbildlich wurde, jener die Hallenkirche. In beiden prägt sich ebenso wie in den achtunggebietenden Ordensburgen der stolze und unternehmende, aber auch herbe Charakter ihrer Träger wunderbar aus.

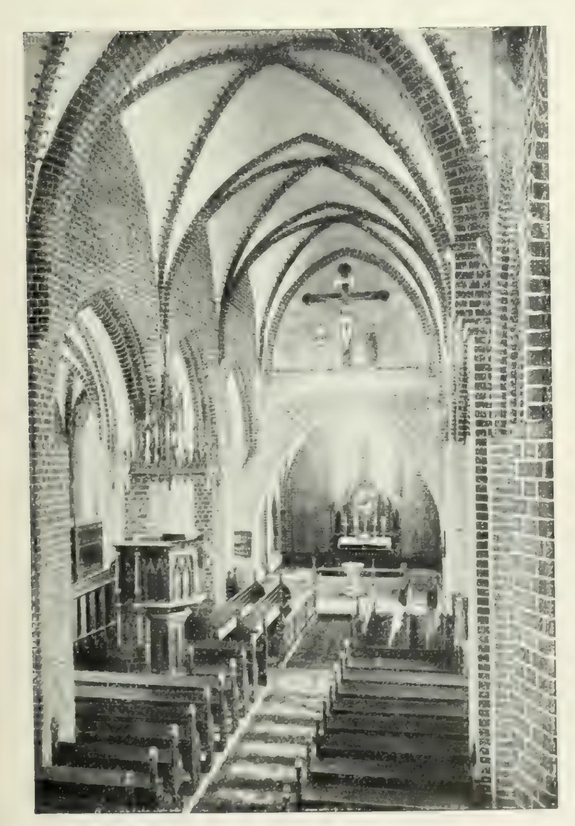
Beide führende Mächte wirkten zusammen in Danzig, wo die gewaltige Marienkirche als dreischiffige Hallenkirche mit gleichfalls dreischiffigem Querhaus die Strebepfeiler ins Innere zieht; die so gewonnenen nutzbaren Räume bilden einen die Seitenschiffe begleitenden Kapellenkranz. Infolgedessen steigt außen die Masse des glatten Mauerwerks mit ungehemmter Wucht empor, und erst in Dachhöhe beginnt, eben dadurch doppelt wirksam, die Auflösung in Zinnen und zierlich aufsteigenden Giebelschmuck, der sich, da Haupt- und Querhaus dreigeteilte Satteldächer tragen, weil ein Dach zu massig gewirkt und den Westturm fast verschlungen hätte, an den Querschiffenden und dem platten Chorschluß dreimal, an der Turmseite zweimal wiederholt. Die ihn einrahmenden Spitztürme sollten das Echo des gleichfalls mit spitzem Helm geplanten gewaltigen, durch Strebepfeiler gesicherten Hauptturms bilden.

Von den Ordenschlössern wirkt durch die Lage und Geschlossenheit der ineinander übergehenden Baumassen besonders Dom und Schloß von Marienwerder. Selbst der die Abortanlage bergende, keck vorspringende Dansker trägt zum Gesamteindruck bei. Der Domturm ist, auch aus fortifikatorischen Gründen, zur Seite gestellt und vermeidet so die in Danzig drohende Gefahr.

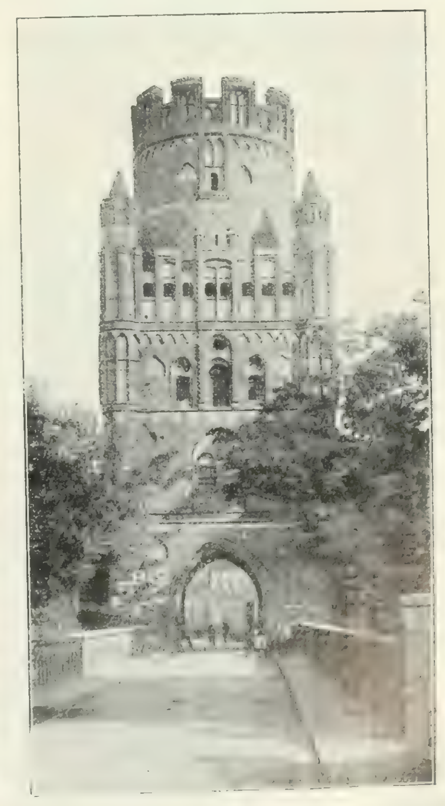
Die Technik des Innenbaus zeigt am besten eine der zahlreichen Dorfkirchen. Der weiß ausgefugte rote Backstein spricht stark mit, auch die Austünchung der Gewölbefelder und Bogenlaibungen. Das Selbstgefühl des Bürgertums reckt sich in den Tortürmen stolz in die Höhe; stellenweise geht die Bauphantasie in Ausbildung des Zinnenkranzes über den wehrhaften Zweck hinaus.



122. Schloß und Dom zu Marienwerder. 13.—14. Jahrhundert



123. Dorfkirche in Steffenshagen. 14. Jahrh.



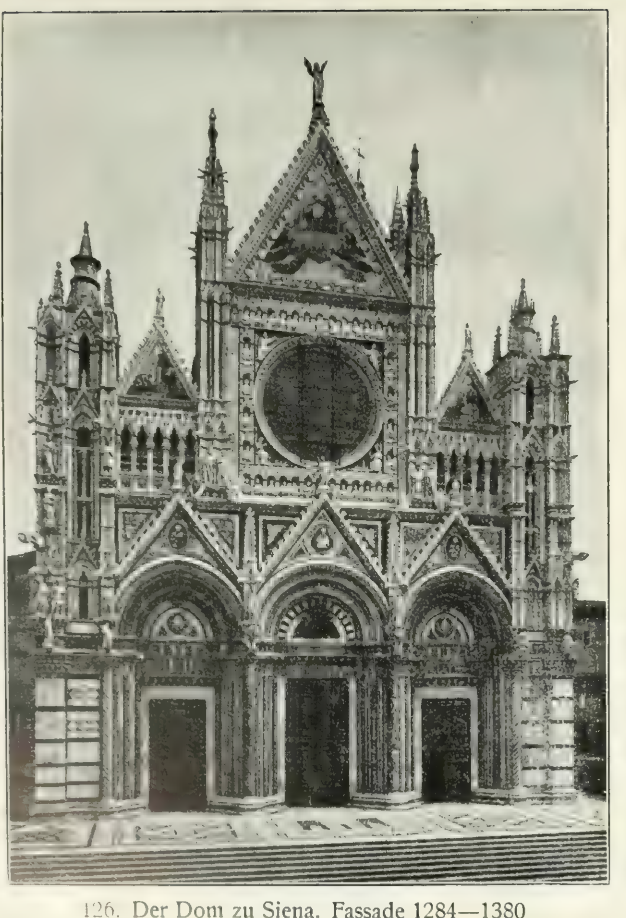
124. Üngelinger Tor in Stendal. Beg. d. 15. Jahrh.



125. Rathaus zu Tangermünde. 15. Jahrh.

In eigenartiger Weise macht sich im Bereich des niederdeutschen Backsteinbaus der der Gotik innewohnende Hochdrang geltend in den Giebelfassaden. Bei der Übersetzung des Steinmetzenstils in den Maurerstil ging es, wie 121 zeigt, nicht ohne tiefgreifende Veränderungen ab. Der in Formen gepreßte, nach dem Brande spröde Werkstoff setzte der Bauphantasie engere Schranken und führte notwendig zu stilistischer Vereinfachung. Dafür suchte man, jenem Zug der Gotik und dem eigenen Bürgerstolz folgend, in einer rein dekorativen Steigerung der Höhe Ersatz. Daher die hoch über den Dachfirst sich emporreckenden Ziergiebel (125). Sie tragen das durchsichtige, kunstvoll aus lauter Formsteinen zusammengesetzte Spitzengewebe ihrer Maßwerkrosetten stolz zur Schau und verkünden die Bedeutung der Stadt stundenweit ins offene Land hinein. Die Dreiteilung der Fassade durch kräftige, in fialenartige Türmchen auslaufende Strebepfeiler, deren Natur freilich geschickt maskiert wird, ist dem Kirchenbau entlehnt; daher die überraschende Ähnlichkeit mit den gleich zu besprechenden toskanischen Kirchenfassaden. Wenn der Backstein es auch nicht mit der Bildsamkeit und heitern südlichen Pracht des Marmors aufzunehmen vermag, so weiß er doch durch den stillen Glanz bunter Glasuren malerisch-festliche Wirkungen zu erzielen.

In der Tat hatte Italien in seinem Marmor ein glänzendes Material, um die Blöße seiner Backsteinbauten zu bedecken, ja die Fassade ist oft noch in ganz anderm Sinn als in Deutschland, wo ein Gebäude von vornherein stets als ein Ganzes empfunden wird, später vorgesetzte Maske. Dies trifft freilich nicht zu auf die beiden Prachtfassaden von Siena und Orvieto. In Siena begegnet uns noch ein Hauptkennzeichen gotischer Giebelfronten (132), die Verschiebung der vertikalen Gliederung im Obergeschoß. In Orvieto herrscht — die Übereinstimmung mit 125 springt in die Augen — logische Folgerichtigkeit; im Gegensatz zu Siena wird der Dreiklang der axial eingestellten, kräftig unterschiedenen Portale von den obern Giebeln rein aufgenommen. Auch der Willkür der Horizontalgliederung setzt Orvieto ein Ziel: es führt, alter Überlieferung gemäß, die über den Portalbogen hinlaufende Galerie glatt durch, muß aber dafür dies bedeutsame Glied als Rahmen für das gegen Siena stark verkleinerte Radfenster fast zum Zierglied herabsetzen. So ist Siena „der erste Versuch, eine glänzende Fassade größten Stils mit den neuen Formen der Gotik aufzubauen, die Schöpfung eines Künstlers, dessen Phantasie vor allem bildhauerisch ist — ein ganz unkonstruktiver Aufbau, geschaffen als Piedestal für den prächtigen plastischen Schmuck. Sie konnte deshalb einige Jahre später von der des Domes von Orvieto zwar wohl an ruhiger Eleganz der Linien, nicht aber an Kraft des Reliefs und wirkungsvoller Kontraste überboten werden“ (Jakob Burckhardt).



126. Der Dom zu Siena. Fassade 1284—1380
Von Giovanni Pisano



127. Der Dom zu Orvieto. Fassade begonnen 1310
Von Lorenzo Maitani aus Siena



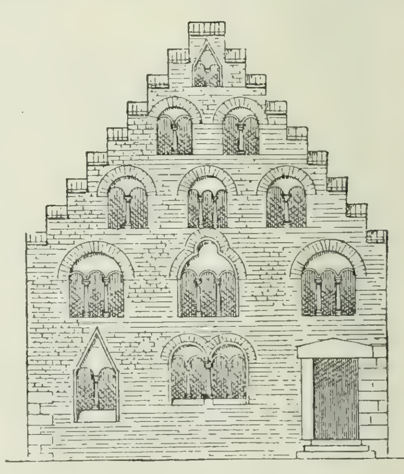
128. Burg Heinrichs des Löwen Dankwarderode, Braunschweig (wiederhergestellt)

Der romanische Profanbau, dessen Blüte in die Zeit der sächsischen und staufischen Kaiser fällt, schloß sich naturgemäß an den Kirchenbau an. Den Kaiserpfalzen zu Goslar und Gelnhausen, der sagenumwobenen Wartburg der Landgrafen von Thüringen steht zur Seite die neuerdings wiederhergestellte Burg des großen Gegners Friedrich Barbarossas, Heinrichs des Löwen. Die wehrhafte Geschlossenheit der romanischen Bauweise kommt hier gut zur Geltung. An den durch gekuppelte Bogenfenster belichteten Palas, zu dessen Giebelvorbau eine gedeckte Freitreppe emporführt, stößt rechts, durch den Kamin kenntlich, die Kemenate (caminata) an; der dahinter ansteigende achteckige Turm gehört zur Burgkapelle. Aus der Kemenate führt ein gedeckter Gang zum Dom, ursprünglich der Kirche des großen Kollegiatstiftes, welches in den Burgbezirk einbezogen war. Auf dem Burgplatz steht die im Jahre 1166 als Zeichen seiner Landeshoheit mit deutlicher Anspielung auf seinen Beinamen von Heinrich errichtete Rugesäule mit dem berühmten Bronzelöwen.

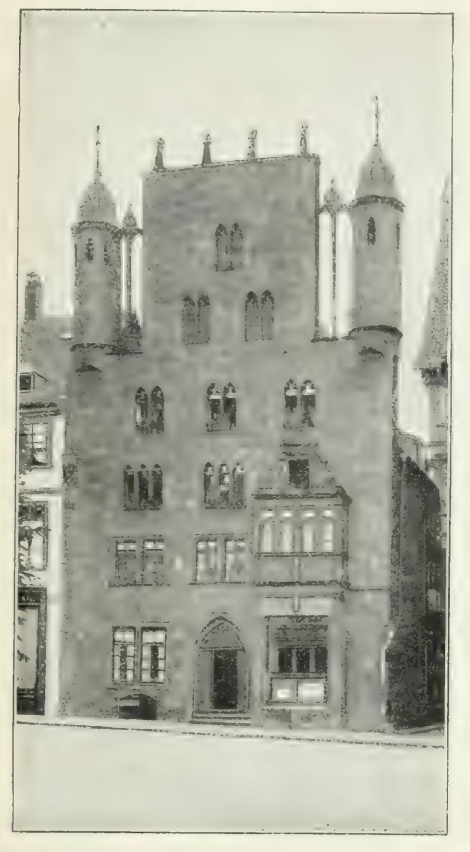
Wie geringen Wert der romanische Profanbau auf Einheit und Symmetrie der horizontalen und vertikalen Gliederung des Außenbaues legte, wenn nur die Durchbrechungen in Türen und Fenstern den Bedürfnissen der Innenräume genügten, zeigt die Ruine von Schloß Münzenberg; auch der durch Kleeblattbogen gekennzeichnete spätere Umbau kennt keine



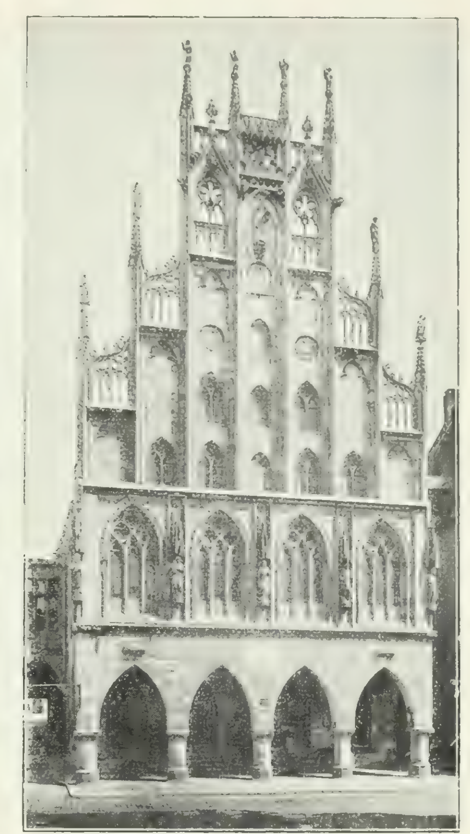
129. Schloß Münzenberg. Um 1200



130. Romanisches Haus in Köln. Um 1250



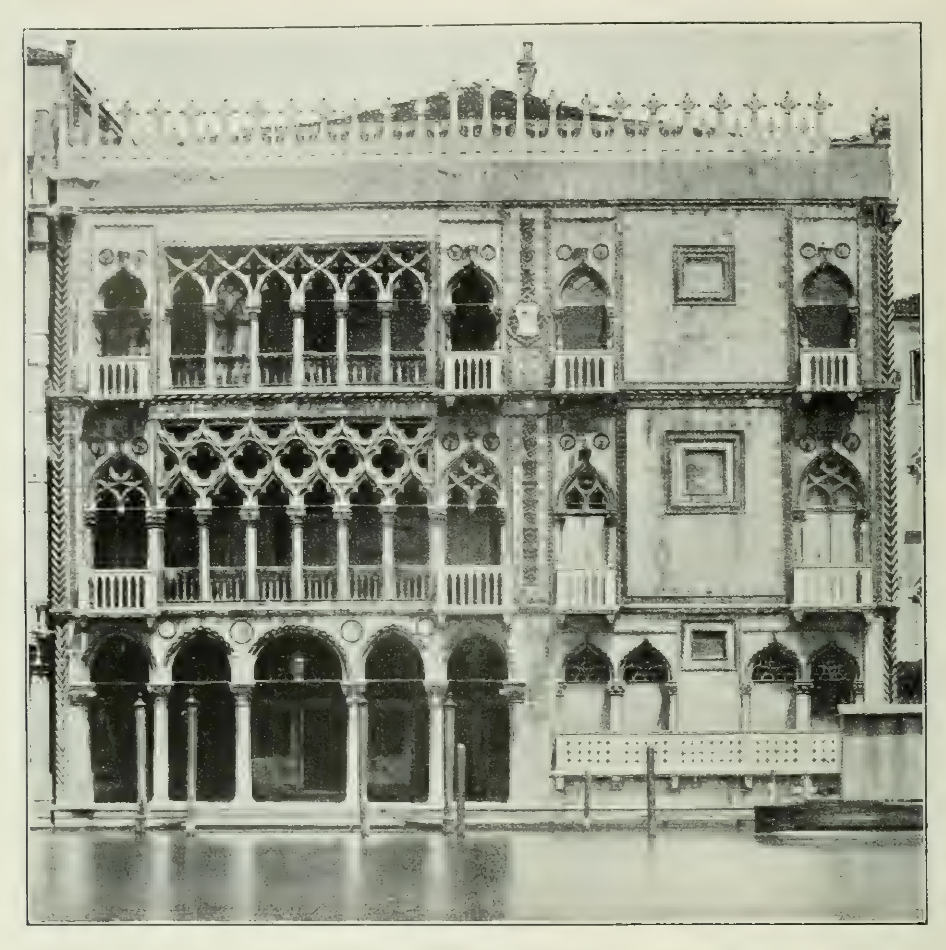
131. Templerhaus in Hildesheim (umgebaut)



132. Rathaus zu Münster i. W. 14. Jahrh.

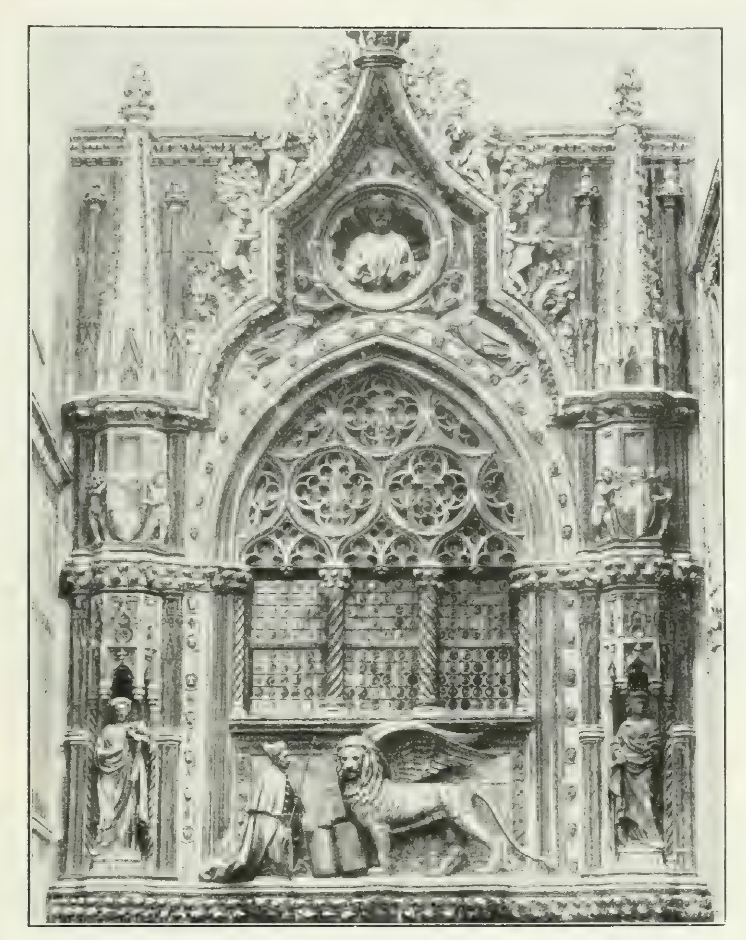
Rücksicht auf das Vorhandene. Viel strenger dagegen, jedoch noch keineswegs starr — man vergleiche die Fensterverteilung im Obergeschoß — ist die Symmetrie in dem jetzt abgebrochenen, wenig späteren Kölner Hause durchgeführt. Auch hier erscheint, und zwar als Auszeichnung an hervorragender Stelle, der Kleeblattbogen, die Fenster sind zierlich geteilt, der Giebel ist gestaffelt; mit ihm beginnt für die Vertikalgliederung eine neue Rechnung. Das Verhältnis der Höhe zur Breite ändert sich erst in der gotischen Periode.

Dieser gehört an das sog. Templerhaus in Hildesheim. Es hat tiefen, schmalen Grundriß; der auch hier der Straße zugekehrte Dachgiebel geht völlig in dem rechteckigen Fassadenaufbau auf, den zwei Türmchen scheinbar wehrhaft flankieren. Am stattlichsten stellt sich dar das Rathaus zu Münster. Die Planbildung weicht von der des Bürgerhauses nicht ab, der Aufbau dagegen bringt die höheren Zwecke des Gebäudes gebührend zur Geltung. Im Erdgeschoß der beliebte Laubengang für den öffentlichen Verkehr, spitzbogige Arkaden auf gedrungenen Rundpfeilern, im Obergeschoß in prächtiger, statuengeschmückter Maßwerkfensterflucht der große Ratsaal. Während Ober- und Untergeschoß aufeinander bezogen sind, beginnt mit dem Abschlußgesims des ersteren auch hier eine ganz neue Rechnung: die gerade Teilung wird durch eine ungerade von sieben rechteckig eingerahmten Bogenblenden ersetzt, in die sich nach Maßgabe des dahinterliegenden Dachraums ein Dreieck von zehn Fenstern einordnet. Das Rahmenwerk des Giebels — eine spätere Zutat — klingt aus in den statuengekrönten Fialen mit ihrem von Staffel zu Staffel schwungvoll aufsteigenden Maßwerk, um sich zuletzt doch wieder zu einer Horizontale zusammenzuschließen, die nach der starken Betonung der Vertikale die Horizontalen der unteren Fassade wieder aufnimmt.



133. Cà Doro am Canale Grande, Venedig. Vollendet 1437

Der gotische Stil, der in Deutschland dem aufstrebenden Bürgertum seine Blüte verdankte, wie ehedem der romanische der Fürstenmacht der Feudalzeit, fand auf seinem Siegeszuge durch die Welt auch in Nord- und Süditalien Eingang, während der Mittelpunkt der alten Welt, Rom, seinen alten, ruhmvollen Überlieferungen treu blieb; hier konnte er nicht Fuß fassen. Gerade die Abneigung der Italiener hat auch die heute für ihn übliche Bezeichnung geprägt, sie schalten ihn gotisch, d. h. barbarisch. Unter den Veränderungen nun, welche die gotische Formensprache je nach örtlichen Verhältnissen, Baumaterial und Volkscharakter erfuhr, kommt keine an malerischem Reiz der venezianischen Gotik gleich. Sind dem Italiener ohnehin die konstruktiven Elemente des gotischen Stils von jeher ein Buch mit sieben Siegeln geblieben, so trifft dies vollends zu auf die ganz den Einflüssen des Orients sich hingebende heitere Lagunenstadt. Der lebensfrohe Venezianer war weit davon entfernt, sich auf die statischen und künstlerischen Gesetze der Gotik ernsthaft einzulassen, er verzichtete also auf die eigentlich konstruktiven Elemente und übernahm nur die dekorativen, die seine Phantasie malerisch umgestaltete. Das reizvollste Erzeugnis venezianischer Palastarchitektur ist die am Großen Kanal gelegene Cà Doro (Cà = Casa, Haus). Sie weicht insofern vom altvenezianischen Typus ab, als ihr in absichtlicher Asymmetrie ein dem rechten gleicher linker Flügel fehlt. Es würde sonst der Gegensatz zwischen den geschlossenen, flächenartig behandelten Flügeln und der zwischen ihnen eingespannten dreifachen Säulengalerie noch mehr in die Augen fallen. Die untere Säulenhalle öffnet sich mit Betonung des Mittelbogens



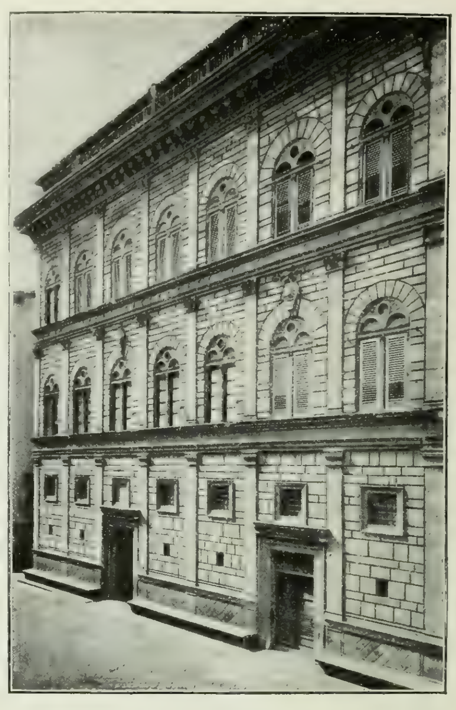
134. Giebel der Porta della Carta am Dogenpalast, Venedig. 1438—1443

gastlich den anlandenden Barken; die oberen Galerien, jedesmal von zwei Balkontüren eingefaßt, sind zum Ausblick auf den festlich belebten Kanal wie geschaffen. Ganz eigentümlich ist die Behandlung der Spitzbogenarkaden. Die nach Art des spätgotischen deutschen Eselsrückenbogens geschweiften Spitzbogen tragen Vierpässe, über denen sich dasselbe Motiv zur Hälfte wiederholt, so daß der schwere Hauptbalken anscheinend auf den Spitzen dieser gar nicht tragfähigen Gebilde ruht. „Rechnet man hierzu die Bekleidung der Hausecken mit gewundenen Säulen, die der Wandflächen mit bunten Steinarten, die der Fenster mit birnartigen Giebeln und die des Dachrandes mit moresken Zinnen, so ergibt sich ein überaus fröhliches und zierliches Ganzes.“ So Burckhardt, doch warnt er vor Nachahmung unter anderen Verhältnissen, weil zu dieser leichten und luftigen Bauweise auch der Wasserspiegel und das bewegte Leben der Kanäle gehöre; ohne sie könne das Auge den Jubel nicht recht begreifen.

Noch vor ihrem Verscheiden treibt die venezianische Gotik eine so wundervolle Blüte wie die 1438—43 erbaute Porta della Carta am Dogenpalast. Auch hier ist die Maßwerkfüllung des Bogens ähnlich wie bei der Cà Doro nicht organisch im Sinne der echten Gotik: es ist, als ob man aus einem Maßwerkmuster gerade das zur Füllung nötige Stück herausgeschnitten hätte. Am äußeren Rande entwickelt sich spätgotisches, starkgebauschtes Blattwerk, zwischen dem sich allerliebste Putten tummeln, ein köstliches, der hereinbrechenden Renaissance entnommenes Motiv. Unten kniet der Doge Foscari vor dem das goldene Buch der Signoria haltenden geflügelten Markuslöwen.



135. Palazzo Medici-Riccardi, Florenz
Von Michelozzo

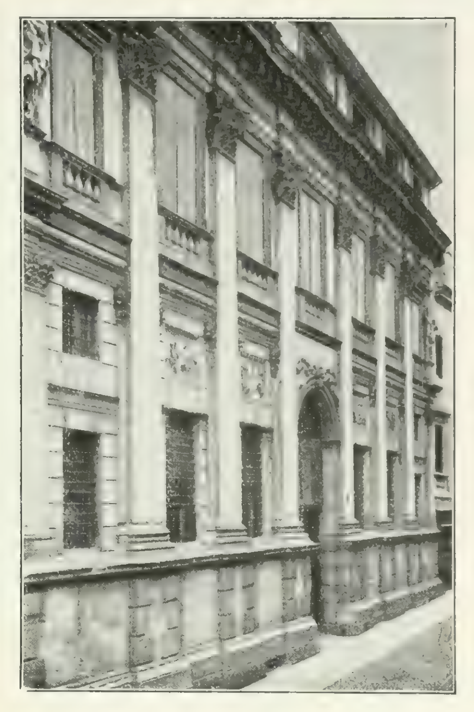


136. Palazzo Rucellai, Florenz
Von Leo Battista Alberti

Daß die gewaltige Kulturbewegung der Renaissance keineswegs darauf ausging, die von ihr angebetete Antike zu kopieren, zeigt sich nirgends schlagender als in dem florentinischen Palastbau. Das Trotzige, Festungsartige des Altflorentiner Patrizierhauses bleibt, aber an Stelle des unbequemen gotischen Turmpalastes treten in breiter, wuchtiger Front von zwei, höchstens drei Geschossen stattliche, zu vornehmer Lebenshaltung geeignete Räume. So hatte Filippo Brunellesco, der bahnbrechende Baumeister der Florentiner Frührenaissance, den Palazzo Pitti aus rohen, nur an den Kanten behauenen Blöcken (sog. Rustika) aufgetürmt und durch große, ungeteilte Bogenfenster gegliedert. Wesentlich gemildert erscheint dieser Trotz in dem von Michelozzo entworfenen Mediceerpalast (135). Hier ist die Rustika nur für das Erdgeschoß festgehalten, im ersten Obergeschoß folgt betonte Quaderfügung, im zweiten glatte Fläche; so wirkt das vorspringende Kranzgesims mit doppelter Wucht. Die Rundbogenfenster der oberen Stockwerke sind zierlich geteilt. Diesem Typus fügt Leo Battista Alberti im Palazzo Rucellai ein neues Moment hinzu: zwischen die Fenster treten Pilaster, eine Scheinarchitektur, die ein antikes Motiv (73) neu belebt. Dabei ergibt sich außer dem Wechsel von Quaderbau und glatten Pilastern ein festes vertikal-horizontales System, in das die Fenster unverrückbar eingespannt sind. Dieses System ist (in Nachfolge Bramantes?) weitergebildet in dem großartigen Palast der Cancelleria in Rom; nur bleibt das Erdgeschoß ungegliedert, in den Obergeschossen werden die Pilaster verdoppelt und erhalten nach dem Muster des Kolosseums besondere Basen auf glatter, durchlaufender Brüstung: so spricht sich auch im Äußern die innere Stockwerkteilung aus, freier und reicher wird der Rhythmus der nach dem goldenen Schnitt gegliederten Pilasterfolge. Die Stilwandlung der Spätrenaissance endlich, die nicht durch Gliederung der Formen, sondern durch das Gewicht ungeteilter Massen wirken will, läßt Rustika und Pilaster fallen und bindet die Fenster in der großen, glatten Mauerfläche nur durch ein Gesimsband ein. So Antonio da Sangallo in dem für das Barock maßgebenden Palazzo Farnese. Einen andern Weg schlägt der große Palladio in dem Palazzo Valmarana ein: er gibt den fensterteilenden Pilastern die Verhältnisse der antiken Tempelfront, zerstückelt aber dadurch die horizontale Geschoßgliederung.



137. Palazzo della Cancelleria, Rom
Von einem Florentiner Meister (?)



138. Palazzo Valmarana, Vicenza
Von Andrea Palladio



139. Palazzo Farnese, Rom
Von Antonio da Sangallo



140. Hof des Palazzo della Cancelleria (s. 137), Rom

In den florentinischen Hausfestungen der gotischen Zeit blieb bei ihrer schmalen, hohen Front für den Innenhof nur ein enger Luftschacht übrig. Auch hier schafften die Baumeister der Renaissance Wandel. Je trotziger sich der Palast nach außen abschloß, um so freier und offener sollte sich sein Inneres entfalten. Statt der zwischen hohen Mauern eingeschlossenen dumpfen Luftsäule wollte man schattige Kühle atmen und umgab deshalb den Innenhof zunächst im Erdgeschoß, später auch in den Obergeschossen mit Hallen, deren weite, luftige Säulenstellungen eine außerordentliche Kühnheit verraten. Auch dies Motiv wandert von Florenz nach Rom: die untere Säulenhalle des Hofs der Cancelleria unterscheidet sich nicht wesentlich von dem Florentiner Typus, nur daß die Cancelleria die schwer beanspruchten Eckstützen verstärkt, für die man sich dort noch mit einfachen Säulen begnügte. Das Mittelgeschoß wiederholt das System des Erdgeschosses. Das Brüstungsband der Außenseite findet sich sinngemäß auch hier ebenso wie an dem geschlossenen, nur durch Pilaster und Fenster gegliederten Oberstock.

Aus dem einfachen, bis zu einem gewissen Grade sogar nüchternen Florentiner Typus entsteht durch Verdoppelung der Säulen ein Bild so vornehmer, heiterer Pracht, wie der Hof des Palazzo Borghese in Rom. Ein Gebälkstück verbindet kämpferartig je zwei der unten in dorischer, oben in ionischer Art gehaltenen Säulen. Der Durchblick durch die zweistöckige freistehende Säulengalerie auf der nicht von dem Gebäude umschlossenen Seite erhöht den festlichen Reiz der Anlage. Der eigentlich römische Typus dagegen im Zeitalter des beginnenden Barock ist wieder durch den Hof des Palazzo Farnese (142) vertreten, wo Antonio da Sangallo mit Bewußtsein auf das räumlich nahe Vorbild der Antike, und zwar auf das Marcellus-Theater, den Vorläufer des Kolosseums (74), zurückging. Die Verbindung der griechischen Säulenarchitektur mit dem römischen Arkadenbau (S. 30f.) feiert hier eine klassische Auferstehung. Auch die Arkaden des Mittelgeschosses sollten nach Sangallo offen bleiben. Michelangelo, der den Bau vollendete, schloß sie und fügte das oberste Geschoß hinzu, allerdings eigenwillig genug: statt einfacher korinthischer Pilaster gab er Pilasterbündel und wich auch in der Fensterbildung dem feierlichen Ernst der unteren Teile aus. Die Weiterentwicklung des Barock läßt schließlich die Säulenvorlagen ganz fallen und spricht nur in ungegliederten Pfeilerarkaden: das goldene Zeitalter des Renaissance-Innenhofes war damit vorüber.



141. Hof des Palazzo Borghese, Rom
Von Martino Lunghi d. Ä.



142. Hof des Palazzo Farnese (s. 139), Rom
Von Antonio da Sangallo und Michelangelo



143. Dogenpalast in Venedig. Begonnen im 14. Jahrhundert

Die Hallen und Laubengänge, die im Privathause gern den Innenhof umsäumen, dienen bei öffentlichen Gebäuden der Allgemeinheit und öffnen sich daher gastlich und repräsentativ zugleich auf die volksbelebten Straßen und Plätze. Diesen repräsentativen Charakter besitzt besonders, schon im Altertum (S. 20 f.), die doppelgeschossige Halle, wie sie der berühmte Dogenpalast in Venedig bietet. Die Reihung der gotischen Bogen an zwei langen Fronten, unten wuchtig, oben in der bereits gekennzeichneten phantasievollen Art (S. 64 f.) wirkt überwältigend, vollends märchenhaft aber das jeder Gliederung entbehrende, in den großen Fenstern seines alten Maßwerkes beraubte zweite Obergeschoß in rautenartig gemustertem bunten Marmor; ihr Zusammenklang will nicht zum nüchternen Verstande, sondern zu der in der Lagunenstadt doppelt leichtbeschwingten Phantasie sprechen.

Ein gut Stück Phantasie, das aber mit dem wägenden Verstande nicht in Widerstreit gerät, steckt auch im Braunschweiger Altstadt-Rathaus. Ein wundervoller Gedanke, den Erweiterungsbau dem älteren Flügel im rechten Winkel anzugliedern und beide durch einen doppelten Laubengang traulich zu verbinden. Die Architektur des Obergeschosses stammt aus der kirchlichen Gotik und wiederholt in reicherer und schlankerer Ausgestaltung den unteren Spitzbogen; den Charakter als Laubengang gewinnt sie nur durch das originelle Abfangen des Stabwerks durch einen leichten Rundbogen. Ungewöhnlich für den Norden und daher auffallend ist die strenge Symmetrie der beiden Flügel.

Auch des großen Palladio großartige Schöpfung ist eine um einen älteren (gotischen) Kern herumgelegte Schale, doch von gewaltiger Monumentalität. Die übereinander geschichtete Bogenhalle hat zwar im Palazzo della Ragione in Padua ein Vorbild, das ihre Höhe und Unnahbarkeit mildernde Motiv der eingestellten kleineren Säulenordnungen war schon von Bramante und Raffael der Antike abgelauscht worden, die monumentale Verbindung beider jedoch zu einem stolzen, abwechslungsreichen Rhythmus ist Palladios Verdienst. Verständlich ist jenes Motiv nicht aus der Florentiner Arkadenarchitektur, sondern aus dem antiken, von der Hochrenaissance wieder aufgenommenen System der Bogenpfeiler mit vor-

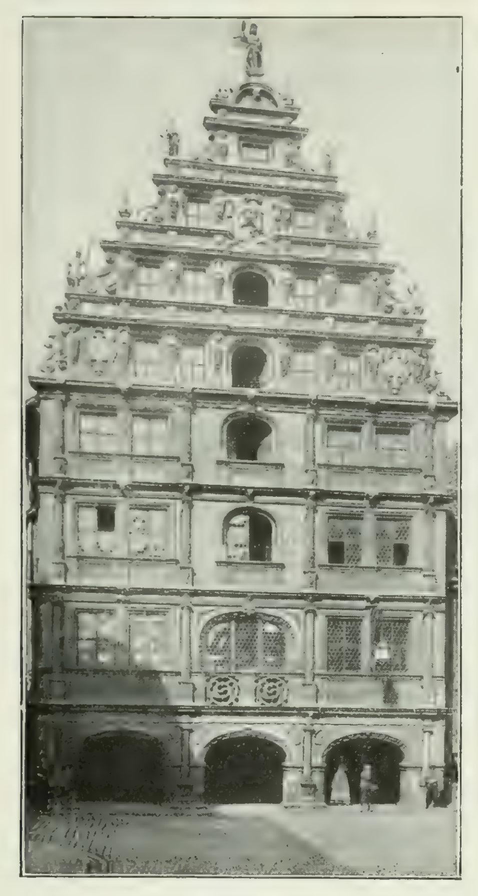


144. Altstadt-Rathaus in Braunschweig. 1302—1447



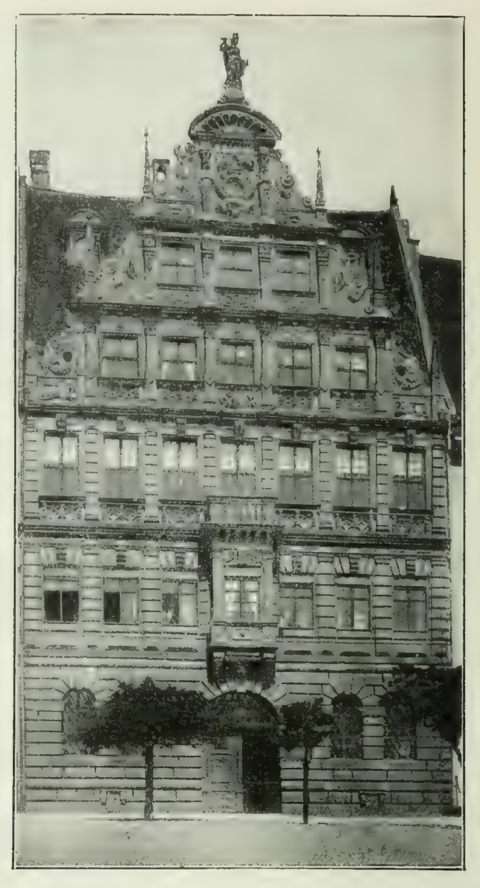
145. Palazzo della Ragione (Basilika) in Vicenza. Von Andrea Palladio. 1594

gesetzten Halbsäulen (73, 142): unterschneidet man die breiter zu denkenden Pfeiler unterhalb des Kämpfergesimses und stellt dafür zwei gekuppelte Säulen kleinerer Ordnung ein, so hat man das später vielfach wiederholte Arkadensystem Palladios. Auch hier finden wir, und dies dürfte der ausgesprochenen Vermutung zur Stütze dienen, unten die dorisch-tuskanische, oben die ionische Ordnung, und zwar ebenso bei den größeren wie den kleineren Säulen.





146. Gewandhaus, Braunschweig. 1590



147. Pellerhaus, Nürnberg. Von Wolff d. Ä. 1605

Fast bis zum Überdruß hatte die überquellende deutsche Phantasie sich in den ausgefahrenen Geleisen der Gotik bewegt; um so begieriger ergriff sie, getragen von der mächtigen Geistesbewegung des Humanismus, das neue, aus Italien und den Niederlanden hereinflutende Formengesetz der Renaissance. Und zwar waren es zunächst die beweglicheren Kleinkünste, Holzschnitt und Kupferstich, Buchschmuck und dekorative Malerei, dann das hochentwickelte Kunsthandwerk, welche in diesem „antikischen" Geschmack schwelgten und in freier, oft höchst naiver Mischung des Alten und Neuen ein Drittes schufen, die deutsche Renaissance. Als nun mit langsameren Schritten die schwerfälligere Architektur nachfolgte, da wurde der Scheinaufbau handwerklicher Erzeugnisse, z. B. der Türen und Schränke, für die Außendekoration des Steinbaus vorbildlich, so daß Schmuckformen, die für ein anderes Material, für Holz, Leder oder Metall erfunden waren, nun sozusagen in Stein übersetzt wurden. Ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance für Malerei und Buchschmuck war Hans Holbein d. J.

Freilich wurzelte die Gotik doch zu fest im Herkommen, als daß sie in dem, was ihre Stärke ausmachte, in ihrem konstruktiven Gerüst, so leicht hätte aufgelöst werden können. So mutet uns das Gewandhaus in Braunschweig in seinem Aufbau noch ganz gotisch an, namentlich der Giebel wirkt wie ein in den Renaissancestil übertragener Fachwerkbau. Überzeugend ist die Gliederung der vier Geschosse, die sich, oft sehr reizvoll, wenigstens teilweise bis in den Giebel fortsetzt, einmal in den gedrückten Rundbogenfenstern der Hauptachse, sodann durch Weiterführung der Mittelachsen der gekuppelten Fenster bis zu ihrem Ausklingen in obeliskenartigen Aufsätzen; so ist hier die neue, strengere Rechnung mit der älteren, phantasievolleren (126, 130ff.) wunderbar verschmolzen. Ein Überlebsel der Spätgotik



148. Ottheinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg. 1556—1559

ist die Maßwerkfüllung in der Brüstung des Hauptfensters; umgekehrt stehen die dekorativen Halbsäulen auf Basen, die zu der gotischen Fenstereinfassung noch keinerlei Verhältnis haben.

Fast ganz durchgesetzt hat sich der neue Stil in dem berühmten Pellerhaus zu Nürnberg. Der „unechte" Giebel — denn der Dachfirst läuft mit der Straße parallel — ist zwar ebenso wie der Erker ein Zugeständnis an die Gotik, doch läuft die Pilastergliederung, abgesehen von dem als Sockel behandelten Erdgeschoß, wo sie durch das Portal verschoben wird, von unten bis oben durch, und auch dieses wird mit den beiden Obergeschossen durch die gemeinsame Rustika zusammengehalten, in der die Pilaster des ersten und zweiten Stockwerks sozusagen steckengeblieben sind. Die Volutenfüllung der Giebelstaffeln ist hier reicher und phantastischer als am Braunschweiger Gewandhaus, ja schon geradezu barock.

Neben die Bauten des aufstrebenden Bürgertums tritt der Schloßbau der Fürsten. Als Krone der deutschen Renaissance gilt mit Recht der Ottheinrichsbau zu Heidelberg. Auf hohem Sockel erheben sich die drei nach oben an Höhe abnehmenden Geschosse der roten Sandsteinfassade, durch Pilaster (oben durch Halbsäulen) verschiedener Ordnung in fünf sog. Traveen gegliedert, von denen unser Bild die drei mittleren vorführt, die geraden Traveen ehemals durch Giebel bekrönt, die mittlere im Erdgeschoß ausgezeichnet durch ein karyatidengeschmücktes, harmonisch in das System eingegliedertes Prachtportal. In ihm drängt sich der in reicher Fülle, aber mit feinster Berechnung der Kontrastwirkungen über den ganzen Bau ausgegossene Schmuck zusammen. Nicht mehr neu sind für uns die Muschelnischen zwischen den Doppelfenstern (vgl. 56); die sie füllenden Statuen heidnischer Gottheiten und christlicher Tugenden sichern den einzelnen Traveen in allen Stockwerken ein festliches Eigenleben.



149. Der Dom zu Pisa. 11.–12. Jahrh.



150. San Miniato al Monte, Florenz. 12. Jahrh.

Wenn wir nach dieser Wanderung durch den Profanbau zum Kirchenbau zurückkehren, so finden wir bereits in der romanischen Periode im Ursprungslande der Renaissance, in Toskana, eine neue verheißungsvolle Blüte, eine Art Vorrenaissance. In Pisa tritt an dem marmorschimmernden Dom mit seinem Campanile ein uns bereits bekannter, von der Antike (vgl. 89, 93) hergeleiteter Schmuck in reizvoller Vervielfältigung auf, übereinander gereihte, frei der Wand vorgesetzte Säulengalerien. Der Reiz der Säulendekoration beruht neben dem Rhythmus der abwechselnd geraden und schrägen Einrahmung wesentlich auf einem malerischen Element, der Schattenwirkung, ähnlich wie bei der Zwerggalerie des romanischen Stils. Vom Abschluß der Pultdächer an tritt zur Vermeidung starrer Eintönigkeit eine andere Achsenstellung der Säulen ein. Die Spannungen der Blendarkaden des Erdgeschosses nehmen auf die drei Portale Rücksicht, doch gliedert sich nur das Hauptportal ungezwungen ein, bei den Seitenportalen bleibt zwischen Türbogen und Arkadenbogen ein irrationaler Rest.

Eine nicht so phantasievolle, aber darum auch logischere Lösung des Portalproblems gibt in anderer Technik, mit den Pisaner Bauten etwa gleichzeitig, die Fassade der Bergkirche von S. Miniato in Florenz. Die in sich durchaus befriedigte, portikusartige Gliederung des Erdgeschosses durch fünf Rundbogen wird noch gehoben durch die ebenso einfache wie edle Marmorbekleidung. Über dem als Architrav und Fries behandelten Hauptgesims erhebt sich, von vier korinthischen Pilastern getragen, ganz ohne Rücksicht auf den Unterbau, der geometrisch gemusterte Giebel des Mittelschiffs; dazu die Schrägen der Pultdächer.

An diesen Giebel knüpft der uns bereits bekannte Leo Battista Alberti (S. 66) an bei seinem Fassadenentwurf für die gotische Dominikanerkirche Sta Maria Novella. Im Hauptgeschoß durch die bereits vorhandenen Bogenarkaden mit unten eingesprengten gotischen Spitzbogen gebunden, fügte er hier nur das mächtige Renaissanceportal ein und schuf durch die vorgelegten vier Halbsäulen und die Eckpfeiler ein Auflager für das Gebälk, auf das er zunächst eine etwas schwer wirkende, geometrisch gemusterte Attika folgen ließ, um so für den Giebel in Breite und Höhe das richtige Verhältnis zu gewinnen. Das bereits vorhandene Rundfenster zwang zu ungleicher Verteilung der Pilaster; es behält, etwas unglücklich eingeklemmt, nur oben freieren Spielraum. Eine folgenschwere Neuerung Albertis ist die Maskierung der Pultdächer durch Voluten, die ein Hauptkennzeichen des späteren Barockstils geworden sind (vgl. 152f. und die Türme auf Abb. 165).



151. Sta Maria Novella, Florenz. 13.—14. Jh. Fassade vollendet 1470



152. Sto Spirito in Sassia, Rom. Von Antonio da Sangallo



153. Il Gesù, Rom. Von Vignola. Fassade von Giacomo della Porta

Verfolgen wir die Anfänge der kirchlichen Renaissancefassade weiter, wie sie Sta Maria Novella (151) schüchtern zeigte, so führt uns, wie bei dem Profanbau, der Weg von der Wiege der Frührenaissance, Florenz, der Stadt der Mediceer, nach dem päpstlichen Rom, der Mutter der Hoch- und Spätrenaissance. Von dem Erbauer des Palazzo Farnese (139, 142), Sangallo, stammt die Fassade von Sto Spirito in Sassia zu Rom. Im Oberbau ist Albertis Vorbild unverkennbar, nur weicht bei schlankeren Verhältnissen die farbige Flächenbehandlung dem auf Schattenwirkung berechneten Stuck: die Flächen zu beiden Seiten des Rundfensters beleben Nischen und rechteckige Füllungen. Dies obere System, beiderseits durch einen Pilaster vermehrt, ergibt das Untergeschoß, die Attika fällt fort, Ober- und Unterstock erscheinen, weil von gleicher Höhe, gleichwertig, die Volute wird steiler und ist anders geformt.



154. Ursprünglicher Fassadenentwurf von Vignola

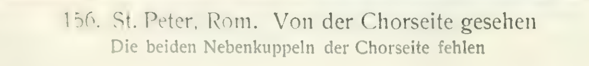
Diesem einfachen Typus gegenüber beruht der Eindruck schwerer Pracht bei der Hauptkirche des Jesuitenordens, Il Gesù, vor allem auf der Verdoppelung der Pilaster. Doch hätte sie allein nicht eine solche Verschiebung aller Verhältnisse bedingt, wenn nicht damit, an Sta M. Novella erinnernd, die Einschiebung der schweren Attika Hand in Hand ginge, die dem Obergeschoß abgezogen wird: dem Erdgeschoß sollte das Übergewicht bleiben. Ferner tritt an Stelle des geraden Gebälks das gebrochene: die Eckfelder des Unterstocks treten samt Attika und der wieder Sta M. Novella sich nähernden Volute zurück, aber auch der Mittelbau gerät in Unruhe und zieht sogar das Giebeldreieck in Mitleidenschaft. An Stelle des Rundfensters tritt, vom Portal und den Seitennischen her beeinflußt, ein das Portalmotiv in Abkürzung wiederholendes, übrigens gleichfalls an S. Miniato (150) erinnerndes Prachtfenster. Das Portal selbst häuft die Schmuckformen: die inneren Stützen sind nicht Pilaster, sondern Halbsäulen, zwei ineinandergeschachtelte Giebel überschneiden die Attika und sichern sich so bedeutende Wirkung, eine mächtige Kartusche mit dem Wappen des Ordens füllt den über der Tür verbleibenden Raum.

Machen wir so wie bei den Innenhöfen der Paläste (141) wieder einmal die Erfahrung, wie sehr die Verdoppelung der Stützen der Prachtentfaltung dient, so muß es fast überraschen, daß diese Lösung hier erst aus zweiter Hand kommt: der Entwurf des Erbauers von Gesù, Vignola, hatte die Stützen zwar verdoppelt, etwa im Sinne der Cancelleria (137), aber nicht eigentlich gekuppelt, denn noch halten Nischen die Pilasterpaare auseinander. Die überzeugende Geschlossenheit der Fassadenwirkung wird erst erreicht durch die Herabsetzung der fünf Achsen des Mittelbaus auf drei. Das legt uns ähnliche Erwägungen nahe wie bei dem Vergleich zwischen 64 und 68: in diesem Punkte verhält sich das Michaelstor in Bonn zu der Bühnenwand von Aspendos wie Giacomo della Portas Ausführung zu Vignolas Entwurf. Da die Kirche im Gegensatz zu St. Peter (S. 79 f.) von vornherein als Langbau geplant war, so spielt die Kuppel für die Fassadenwirkung keine Rolle.

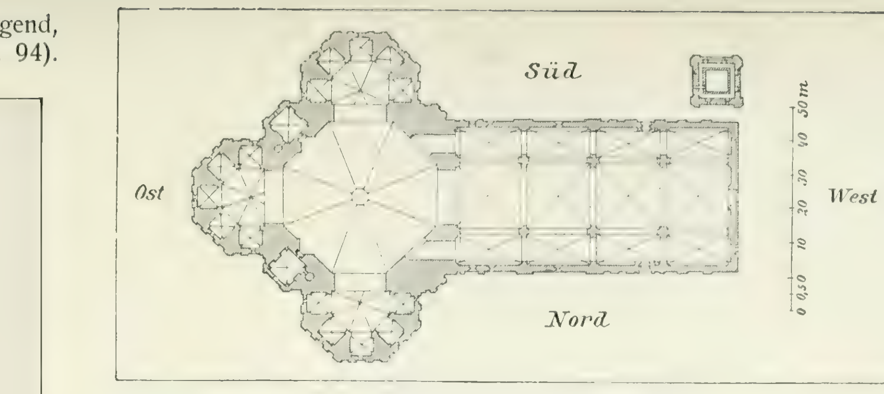


155. Der Dom zu Florenz (1296—1447) mit Campanile und Baptisterium. Domfassade 19. Jahrh.

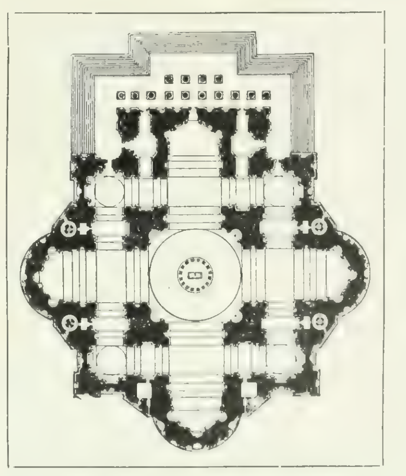
Florenz: Gotisch. Chorbau zum Zentralbau neigend, statt des vierten Kreuzarms Langhaus (vergl. 93, 94).



156. St. Peter, Rom. Von der Chorseite gesehen
Die beiden Nebenkuppeln der Chorseite fehlen



157. Grundriß des Domes zu Florenz
(Nach Seemann)



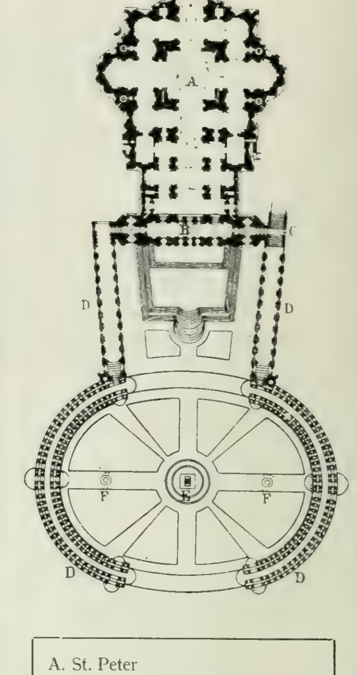
158. Grundriß von St. Peter
nach Michelangelo

Kuppeltambour sowie innere und äußere Kuppelschale achteckig. Rundfenster. Form der Kuppel bereits 1367 festgestellt, Brunellesco (Dombaumeister seit 1418) bringt nur die technische Lösung. Freistehender Campanile, von Giotto begonnen. Fassade modern.

Rom: Hochrenaissance. An Stelle der alten Basilika von St. Peter (81) als Zentralbau geplant, Kuppeltambour und Kuppel rund. Horizontale Gliederung: Attika; vertikale: 16 gekuppelte Säulen, 16 Rippen. Viereckige Fenster.
Dombaumeister: Bramante 1506 bis 1514, Michelangelo 1547 bis 1564, Maderna 1604 bis 1629, Bernini 1629 bis 1667.



159. St. Peter in Rom mit der Vorhalle von Maderna



160. Grundriß zu 161

Der von einer Kuppel beherrschte Zentralbau, wie er den großen Meistern der Renaissance als Ideal vorschwebte, hatte, wie die Zusammenstellung auf S. 78/79 erkennen läßt, bereits einen Vorläufer in dem von Brunelleschis Kuppel gekrönten Chorbau des Domes von Florenz. Rein, wie es schien, und in den gewaltigsten Abmessungen der Welt sollte dies Ideal verwirklicht werden im Petersdom Bramantes, der bestimmt war, an Stelle der ein Jahrtausend alten konstantinischen Basilika St. Peter (81) zu treten. Bramantes kühner Entwurf zeigte, den Anschauungen der neuen Zeit gemäß, aber den Traditionen der abendländischen Kirche zuwider, die im Gegensatz zu Ostrom stets das lateinische Kreuz bevorzugt hatte, ein griechisches Kreuz mit gleichlangen, halbrund abschließenden Armen; die den Bau krönende, von vier kleineren Kuppeln umgebene Hauptkuppel hatte nach dem Vorbild des Pantheon die Form der Halbkugel. Nach Bramantes und seiner Nachfolger Tod — darunter auch Raffael von 1514 bis 1520 — übernahm der hochbetagte Michelangelo am 1. Januar 1547 die Leitung. Er kürzte die Kreuzarme, vereinfachte den Grundriß und gab der Kuppel durch Überhöhung im Sinne der Florentiner Domkuppel edelsten Schwung und „jenes bewunderte Schweben, fast indifferent sich ausgleichend zwischen Kraft und Last". Ihr würde sich auch die von Michelangelo geplante Fassade untergeordnet haben; sie war als zehnsäulige offene Kolonnade gedacht, deren Mitte eine viersäulige Tempelfront mit Flachgiebel vorgelegt war. Doch das Papsttum, sich wieder auf seine alten Traditionen besinnend, strebte zum Langhaus zurück, und so mußte, vierzig Jahre nach Michelangelos Tod, Maderna sich wider Willen dazu bequemen, den westlichen Kreuzarm zum Langschiff umzugestalten, höchst verhängnisvoll für die Kuppel; ihre den ganzen Bau beherrschende Wirkung war damit in der Hauptansicht (159) auf ewig dahin!



161. Die Kolonnaden des Petersplatzes in Rom. Von Lorenzo Bernini

Auch in der von Maderna dem Langhaus vorgelegten imposanten Vorhalle darf man ein Zurückgehen auf altchristliche Traditionen erkennen. Zum Ersatz jedoch für die verlorne Wirkung der Kuppel fügte er, über die Breite des Langhauses noch hinausgehend, beiderseits der Fassade, in deren Gestaltung der Grundgedanke Michelangelos noch nachklingt, von schweren Pilastern getragene Eckrisalite hinzu, die einen eingeschossigen Turm mit laternenartiger Spitze tragen und sich mit der Kuppel zu einer neuen Gesamtwirkung vereinigen sollten. Der Gedanke, dessen Weiterentwickelung wir noch verfolgen werden, scheiterte bei St. Peter an der unzureichenden Fundamentierung. Denn als der junge Bernini, Madernas Nachfolger, über dessen Plan hinausgehend den nördlichen Eckturm zweistöckig errichtete, mußte dieser, da die Fundamente sanken, wieder abgetragen werden; die heutigen kümmerlichen Uhrgehäuse sind der letzte Rest dieses betrüblichen architektonischen Zwischenspiels.

Dafür aber schuf Bernini noch als Greis in den Kolonnaden von St. Peter sein architektonisches Meisterwerk und verhalf der Fassade Madernas zu neuer Wirkung. Er legte einen doppelten Vorplatz an, einen innern, beiderseits von geschlossenen Wandelgängen geradlinig eingefaßt, die eigentümlicherweise mit der Fassade einen spitzen Winkel bilden, und an ihn anstoßend einen äußern ovalen, beiderseits von halbkreisförmigen vierfachen Kolonnaden umrahmt. Die freien Endigungen dieser Säulengänge und ihr Zusammenstoß mit den pilastergeschmückten geraden Wandelgängen sind durch Pavillons betont. Beide Reihen steigen auf St. Peter zu mit dem Gelände unmerklich an, nehmen aber zugleich an Höhe ab. Indem nun das Auge die nach der Fassade zu divergierenden geraden Wandelgänge unwillkürlich für parallel ansieht, muß ihm diese schmaler erscheinen, als sie in Wirklichkeit ist, indem es ferner die Höhe der Fassade an den unmerklich kleiner gewordenen anstoßenden Pilastern mißt, als höher. Doch damit nicht genug. Auch das Oval ist auf eine solche Augentäuschung berechnet. Wer in dasselbe eintritt, wird unwillkürlich die leichter meßbare längere Querachse auf die Tiefenachse übertragen, also den Platz für kreisrund halten. Dadurch wird ihm die Fassade suggestiv ferner gerückt, sie muß ihm also im ganzen größer erscheinen. Endlich trägt auch das allmähliche Ansteigen des Doppelplatzes, unterstützt durch das leise Abnehmen der Kolonnaden und Wandelgänge, zu dieser optischen Täuschung bei, indem das Auge des Beschauers die eigene Standhöhe für diejenige der Fassade nimmt. So sind hier „die architektonischen Massen zum ersten Mal reines Werkzeug in der Hand eines malerischen Genies geworden".



162. Inneres von St. Peter mit dem Langschiff Madernas, Rom

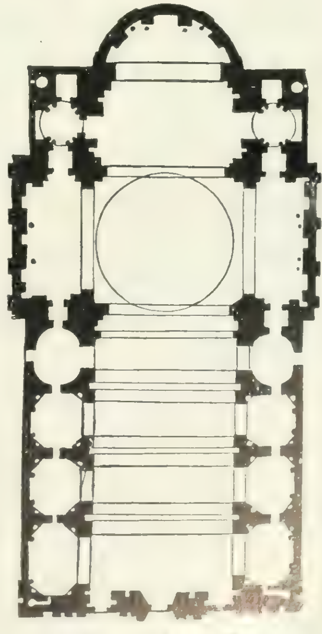
Fassen wir nun die innere Raumgestaltung der beiden für die katholische Christenheit maßgebendsten Kirchen, St. Peter und Gesù, ins Auge, so ist es freilich hier, wo es sich um hochschwebende Kuppelräume handelt, noch schwerer als sonst, aus bloßen Abbildungen etwas von dem Raumeindruck zu gewinnen. Welche Erdenferne, gemessen an der gleichfalls auf vier Halbkreisen schwebenden Kuppel der oströmischen Kunst (78)! Immerhin bietet auch in diesem Fall das oben angegebene einfache Mittel, die Bilder unter Ausschluß des weißen Randes durch die hohle Hand zu betrachten, eine nicht unwesentliche Hilfe.

Der Trieb zum Kolossalen, welcher der Hochrenaissance innewohnt, feiert in der Kuppel Michelangelos seinen höchsten, letzten Triumph. Die Kuppel hatte die Aufgabe, der Idee von der Einheit und göttlichen Erhabenheit der Kirche einen überwältigenden Ausdruck zu verleihen; wie ihr äußerer Umriß das Stadtbild von Rom bis weit in die Campagna hinaus beherrscht, so sollte sich im Innern das Auge in der keinem Maßstab mehr zugänglichen Höhe verlieren, geblendet zugleich von dem Meer des Lichtes, das durch die sechzehn Fenster des Tambours hereinströmt und der zentralen Wölbung eine überirdische Weihe gibt. Die Kreuzarme, deren Breite, wie auch der Grundriß (158) zeigt, hinter dem Durchmesser der Kuppel zurückbleibt, sollten sich dieser auch im Raumeindruck völlig unterordnen. Für die Überdeckung der Kreuzarme konnte nur das antike Tonnengewölbe in Betracht kommen, da die Renaissance die Decke „in einem Stück" wollte und daher in der Frühzeit anstatt des Kreuzgewölbes sogar lieber auf die altchristliche Balkendecke (84) zurückgriff. Faßt man die kassettierte Tonne, wie sie 162 zeigt, für einen Augenblick als die Wölbung einer solchen flachen Kassettendecke auf, so fühlt man, wie sich die ruhige Lagerung in hinreißenden Schwung verwandelt, sich gleichsam in lebendige, wirkende Kraft, in Dynamik umsetzt. Hier hatte die Tonne überdies die praktische Aufgabe, den Tambour zu tragen. Und wie ihre Wölbung dem Kuppeloberlicht den Eingang in die schmaleren Kreuzarme verstattete, so sollte man umgekehrt bei der Kürze der Kreuzarme alsbald beim Eintritt in den Petersdom den Eindruck der vollen Rundung des lichten Tambours gewinnen. Dieser Eindruck ist durch die Verlängerung des westlichen Kreuzarms jetzt erheblich abgeschwächt.



163. Inneres von Gesù, Rom

Anders lag die Sache bei Gesù. Hier mußte das Mittelschiff dem Durchmesser der Kuppel gleichgesetzt werden, denn sonst wäre der Blick in den Kuppelraum ebenso beschränkt gewesen, wie jetzt in St. Peter von dem Langschiff Madernas aus (162). Auf diese Weise wird das Ideal des Barock, weite Einräumigkeit, erzielt; die Kuppel ist gewissermaßen nur die Fortsetzung des Mittelschiffs, nicht, wie in der verlängerten Peterskirche, ein über das Mittelschiff hinausgreifender, besonderer Teil für sich; dennoch bleibt ihr durch ihre Höhe im Verein mit der sie durchflutenden Lichtfülle, die beim Eintritt in die Kirche jeden unwiderstehlich nach vorne zieht, das Übergewicht. Endlich schließt das Streben nach weiter Einräumigkeit die Teilung des Kirchenraums in Haupt- und Seitenschiffe aus. Letztere werden in Kapellenreihen verwandelt, die sich nach dem Mittelschiff öffnen, und erhalten absichtlich eine so spärliche Beleuchtung, daß sie das Auge nicht zur Seite abziehen können; es gleitet an der Gliederung mit gekuppelten Pilastern achtlos vorbei. Dem gleichen Zweck dient es, wenn die Bogenöffnungen zwischen den gekuppelten Pilastern nicht mehr die Gesimshöhe erreichen. Der Pfeilerabstand vor und hinter der Kuppel ist, wie 163 und 164 zeigt, um die Kuppelträger zu verstärken, schmaler gehalten als die übrigen und hat keinen Bogen, sondern geraden Abschluß. Es ist wie ein Sammeln der Kraft, bevor „der große Kuppelsprung“ folgt. Bei dem im übrigen von Gesù beeinflußten Verlängerungsbau von St. Peter mußte Maderna in der Behandlung der Pfeilerabstände dem in den Kreuzarmen gegebenen Beispiel Michelangelos folgen.



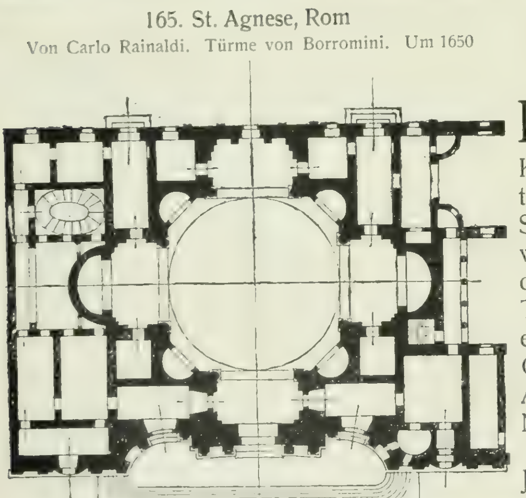
164. Grundriß von Gesù
(Nach Seemann)



165. St. Agnese, Rom
Von Carlo Rainaldi. Türme von Borromini. Um 1650



166. Karl Borromäuskirche in Wien
Von Joh. Balth. Fischer von Erlach



167. Grundriß von St. Agnese, Rom

Der bei St. Peter verunglückte Gedanke der Vereinigung zweier Fronttürme mit der Kuppel zu einem neuen wirkungsvollen Bautypus (S. 81) fand in dem edlen Barockbau von St. Agnese eine reizvolle Lösung: die Fassade wird von der Kuppel magnetisch angezogen, die nun für das Auge gebietend zwischen die Türme tritt. Der Breitenentfaltung der Fassade entspricht das Innere, wo die Kreuzarme der Querachse durch Apsiden erweitert werden. Auch die Ecken des Kuppelquadrats erhalten Nischenform.

Eigentümlich wird der neue Fronttypus von J. B. Fischer in seiner Wiener Karlskirche ausgestaltet (170). Nach dem Vorbild von Sta Maria della Vita in Bologna deckt er das Langhaus mit einer majestätischen Ovalkuppel, die kraft ihres hohen Tambours mühelos über einen quadratischen Baukörper mit vorgelegter antiker Tempelfront triumphiert. Die Breitenentfaltung ist im Anschluß an St. Peter durch zwei rein dekorative Tortürme gewonnen, die zwischen sich und der Vorhalle noch Raum für die Glockentürme lassen; in Gestalt der Trajansäule unorganisch vorgeklebt bilden sie inmitten des Barock mit der Tempelfront ein klassizistisches Trio. Wenn sich trotzdem die Gegensätze zu einer höchst lebendigen, malerischen Gruppe zusammenschließen, so ist es dem Genie des großen Architekten zu danken, der auch das Widerstrebende durch die Harmonie der Verhältnisse zu versöhnen weiß.

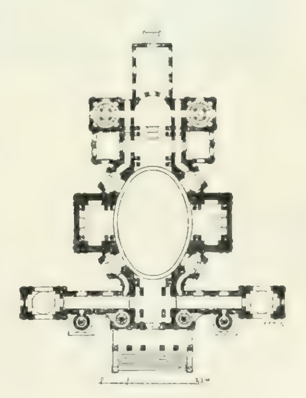


168. Nikolauskirche in der Altstadt, Prag
Von Christoph Dientzenhofer



169. Theatinerkirche zu München
Von Barelli u. Zuccali 1663—75, Fassade v. Cuvilliés 1767

Christoph Dientzenhofers Nikolauskirche in der Prager Altstadt sieht aus wie ein heimlicher Gegenschlag gegen die Wiener Karlskirche seines Lehrers Fischer. Der im Gegensatz zu jener quadratisch ummantelte Kuppelbau mit eigensinnig gebrochenem Mansartdach rückt hier den Türmen sozusagen noch enger auf den Leib, so daß sich der Eindruck dem einer romanischen Vierungsturmgruppe (89, 97) nähert. Der breitentfaltete antikisierende Wiener Portikus wird hier zu einem phantastischen Dekorationsstück, alle Linien und Formen sind recht im Gegensatz zu dem geschmeidigen Wohllaut des italienischen Barock mit echt germanischem Trotz absichtlich derb, schwer und plump gehalten, die ungleichmäßige Verteilung der Lichtöffnungen vermehrt noch die Unruhe. So ist der Gesamteindruck der, als ob die einzelnen Bauteile nicht wie bei Fischer sich freiwillig zu einer Harmonie zusammengefunden hätten, sondern nur durch den Willen des Architekten zum Zusammenschluß gezwungen worden wären.



170. Grundriß der Karlskirche in Wien

Wo das Langschiff nicht aufgegeben werden konnte und auf die Kuppel nicht verzichtet werden sollte, da entsteht eine Kreuzung des dem Mittelalter geläufigen doppeltürmigen Typus, nicht mit St. Peter, sondern mit Gesù. So in der großartigen Theatinerkirche in München, deren beherrschende Wirkung auf diesem Zusammenklang beruht, um so merkwürdiger, als er nicht im ursprünglichen Plane lag, denn die Türme wurden erst 1690 nachträglich hinzugefügt. Und zwar treten sie neben, nicht wie im romanischen Stil vor die Seitenschiffe, ihr weiter Abstand sichert der Kuppel, die mit ihnen ein gleichseitiges Dreieck bildet, von allen Seiten eine bedeutende Fernwirkung. Barocken Schwulst atmet die Übertragung der Volute auf das oberste achteckige Turmgeschoß, wohl in Anlehnung an Sta Maria della Salute in Venedig.





171. Neumünsterkirche, Würzburg
Von Valentino Pezzani. 1716



172. Klosterkirche in Banz. 1710—18
Von Johann Dientzenhofer

Verfolgen wir zunächst das Turmproblem weiter, so setzt schon im Dom von Fulda Johann Dientzenhofer, der Erbauer der Klosterkirche von Banz, die Türme nach deutschem Brauch vor die Seitenschiffe, ohne jedoch im übrigen sonderlich vom überkommenen Typus abzuweichen. Aber während er in Fulda, um eine stattliche Wirkung zu erzielen, die Front beiderseits durch überkuppelte Seitenkapellen noch verbreitert, folgt er in Banz wiederum dem alten deutschen Höhendrang in der Turmbildung und läßt ihn — eine überaus schlanke, auf weite Fernsicht berechnete Lösung — auch auf die Fassade übergreifen. Apsisartig baucht sich das Mittelschiff vor, von den in die gleiche Horizontal- und Vertikalgliederung eingebundenen Türmen eng in die Mitte genommen. Über dem Hauptportal wölbt sich ein Segmentgiebel, das zweite Geschoß erhält Balusterabschluß, und hier erst wächst, von unten auf vorbereitet, beiderseits das dritte, achteckige Turmgeschoß organisch hervor mit der für das Barock charakteristischen doppelten Zwiebelhaube und geblendeter Laterne, eine das Auge sehr lebhaft und wohltuend beschäftigende Doppelsilhouette.

Das Muster einer eintürmigen Barockfassade bietet die einschiffige St. Paulinuskirche in Trier, mit deren Portal der Name J. B. Neumanns verknüpft ist. Die Schlankheit der Verhältnisse rückt sie gotischem Empfinden nahe. Die Kurve des Grundrisses hat hier die Aufgabe, den halb aus dem Baukörper vortretenden Turm mit diesem zu verbinden; die dieser Kurve folgende mächtige Volute wird ihrem ursprünglichen Zweck, die Dachschräge zu verkleiden, zurückgegeben. Das dritte Turmgeschoß erhält leichtabgeschrägte, pilasterverkleidete Ecken und eine Kuppelhaube mit spitzbehelmter Laterne.





173. St. Paulinus in Trier
Von Josef Walter. 1732—54



174. St. Nikolaus, Prag-Kleinseite. 1703—11
Von Christoph Dientzenhofer

Das Barock wurde in Deutschland zuerst durch aus Italien verschriebene Baumeister eingebürgert. Von einem Italiener stammt die schwere und aufdringliche, aber wirkungsvolle Front der Neumünsterkirche in Würzburg. Ihre Abstammung vom Typus Gesù ist offensichtlich, doch fordert die größere Schlankheit den Verzicht auf Doppelpilaster, der jedoch durch die viel lauter sprechenden Halbsäulen reichlich aufgewogen wird. Vor allem aber schwelgt die Fassade in plastisch-malerischem Vor- und Zurückschwingen, wie es in Italien der Nebenbuhler Berninis, Francesco Borromini, zuerst eingeführt hatte. Die dreifache Einbiegung der Fassade folgt nicht dem Zirkelschlag, sondern hält noch einen Rest der geraden Front fest. Der untere Segmentgiebel wird zum Tummelplatz einer krausbewegten Reliefdarstellung, die Attika, der er vorgesetzt ist, erhält eine von Statuen besetzte und flankierte Blendbalustrade, die Ansatzstelle der zum Dreieckgiebel ansteigenden Kurven wird durch Obelisken betont. Dem Relief der Fassadengliederung schließt sich die doppelte Freitreppe geschmeidig an.

Dem römischen Barock von 171 steht in 174 deutsches Barock gegenüber, eine Glanzleistung insofern, als nicht nur die horizontalen und vertikalen Kurven leidenschaftlicher bewegt sind, auch die Geschoßzahl ist um eins gesteigert. Dieser Kühnheit wird freilich dadurch wieder die Spitze abgebrochen, daß auch das Mittelschiff in Höhe des zweiten Geschosses zunächst mit einem eigenwillig geschwungenen Giebel abgeschlossen wird, über dem sich dann erst wie sein Echo der oberste Giebel erhebt, während in den Balusterattiken der Seitenschiffe die Balustrade über dem Hauptportal nachklingt. Außer der uns schon bekannten giebelansteigenden Kurve fehlt, wenn auch wie ein Rudiment verkümmert, auch die für den Jesuitenstil besonders charakteristische Volute nicht.



175. Stiftskirche in Melk. Von Jakob Prandauer. Begonnen 1702

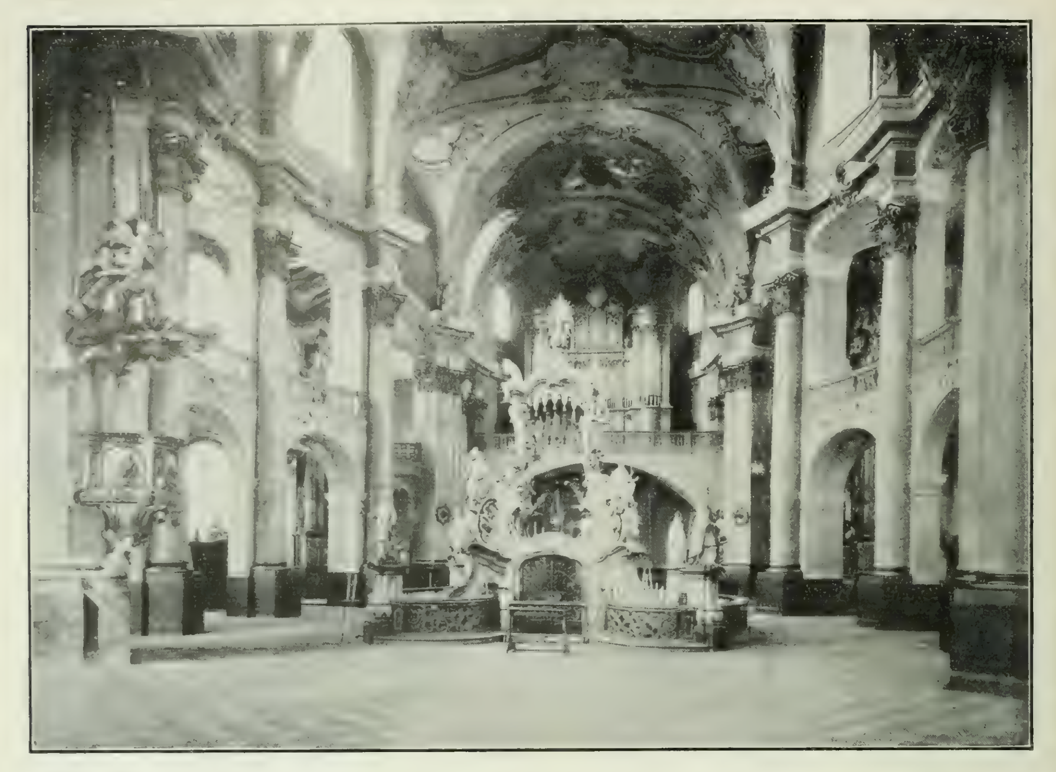
Das kirchliche Barock ist der Stil der unter Führung des Jesuitenordens siegreichen Gegenreformation. Auf deutschen Boden verpflanzen ihn, wie gesagt, zunächst Italiener, bis sich in zunehmendem Maße geniale deutsche Meister seiner bemächtigten. So verleugnet die Kirche der gewaltigen, hoch über einem Donauarm thronenden Benediktinerabtei Melk, wie diese selbst eine Schöpfung Jakob Prandauers, ihre Abstammung von Gesù nicht, aber zugleich welch imposante Steigerung des Vorbilds! Zwar ist die Pfeilerbreite verringert und die Weite und Höhe der Arkaden herabgesetzt, zugleich um an Stelle der Verlegenheitsdekoration in Gesù für die Emporen Raum zu schaffen, aber der Zug zur Höhe wird dadurch nur verstärkt,



176. Stiftskirche in St. Gallen. Von Peter Thumb. Begonnen 1756

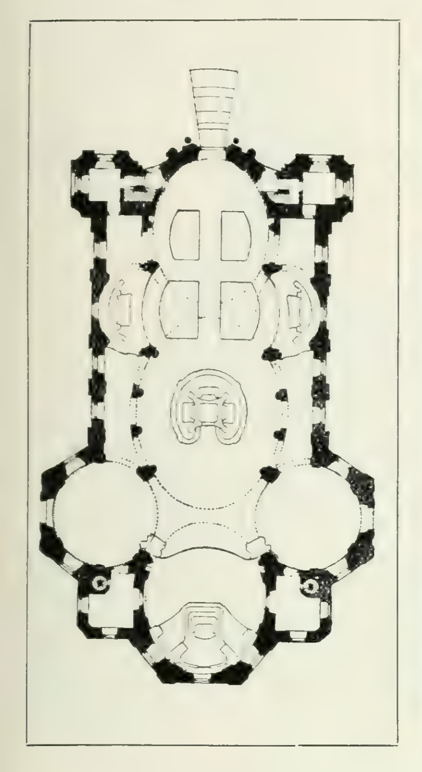
und wie gestrafft erscheint das Aufeinander der Pilaster gegenüber dem Nebeneinander in Gesù! Und nun das Gebälk! Statt des glatten dort, hier ein vielgliedriges, tiefunterschnittenes, vertikal und horizontal malerisch bewegtes, in dessen Verkröpfungen die Pfeiler- und Pilasterverhältnisse fast nervös nachzittern, während darüber wie in himmlischer Ruhe die hohen Bogenwölbungen schweben, auf denen gleichsam erdenfern die Kuppel thront. Dieser Gegensatz wird noch gesteigert durch die unter dem einwärts schwingenden Gebälk balkonartig vorschwingenden Emporen, deren unruhige Ausstattung freilich erst der Zeit des Rokoko angehört. Dazu eine wunderbare, von dem auf grauer Wand stehenden Rot und Gold der Pilaster bis zu den Deckengemälden hinauf immer lichter werdende Farbenharmonie — wahrlich, trotz der Anlehnung an das welsche Vorbild eine grandiose Entladung deutschen Barockgeistes!

Neben den römischen Typus tritt in Süddeutschland eine Gruppe von kirchlichen Bauten, deren Meister der Vorarlberger Schule angehören. Ihr Schulzusammenhang beruht, wie überhaupt der der Barockmeister vielfach — ein sehr gesundes Zeichen — auf der Familienzusammengehörigkeit, die auch der Arbeitsteilung in hohem Maße förderlich ist. Die aus dem Bregenzer Walde stammende Vorarlberger Schule geht auf lichte Weiträumigkeit und nähert sich so dem Saal- und Hallenbau. In St. Gallen tritt in die Mitte der Längsachse ein fast die ganze Breite der drei Schiffe erreichender flacher Kuppelraum, um den die Seitenschiffe in Gestalt von je drei großen, seitlich miteinander verbundenen Nischen herumgeführt sind. Dieser Kuppelraum bildet mit seinen Ausstrahlungen den Kern der Anlage. Seine Wirkung „ist vom Ornament völlig unabhängig und so heilig groß, wie man es nur vom Mittelalter zu erwarten pflegt“. Es ist „der Vorstellung nicht schwer, die (bereits im Zeichen des Rokoko stehenden) Ornamente wie angeflogenen Schaum abzustreifen und das Monumentale als absoluten Raum zu genießen“ (Pinder).



177. Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen. Von Johann Balthasar Neumann. Geweiht 1743

Ganz von der Gebundenheit überlieferter Formen macht sich frei, ohne darum in Willkür und Unnatur zu verfallen, die größte Bauphantasie des deutschen Barock, Johann Balthasar Neumann. Seine Klosterkirchen in Vierzehnheiligen und Neresheim sind die Krone des fränkischen und schwäbischen Barock. Freilich ist es hier aussichtsloser denn je, aus bloßen Abbildungen einen annähernd der Wirklichkeit entsprechenden Eindruck zu gewinnen, hier kann bloß persönliches Erlebnis helfen. Dennoch muß versucht werden, zunächst an Hand des Grundrisses uns für ein solches Erlebnis richtig einzustellen. Eben die Grundrißbildung ist es, die von allem Hergebrachten abweicht. Von alters her leiteten im christlichen Gotteshaus, in den altchristlichen Basiliken wie in den romanischen und gotischen Domen, ja noch im Typus Gesù des italienischen Barock, gleichgereihte und mit den äußeren Umfassungsmauern gleichlaufende Säulen und Pfeiler unter einheitlich gegliederter Decke den Eintretenden zu dem Altar, dem Brennpunkt des Gottesdienstes, hin. Treten wir durch das westliche Hauptportal in den weiten, lichten Raum von Vierzehnheiligen ein, so unterstehen wir von vornherein einem ganz andern Gesetz, dem freiwogender, ineinanderfließender Raumschwingungen. Suchen wir uns diesen Eindruck zu verdeutlichen, indem wir uns an die Stützen des Innenbaus halten — die Außenwände sind mitsamt den Fenstern beim ersten Eintritt dem Blick absichtlich entzogen, damit die Quelle des einströmenden Lichts zunächst unkontrollierbar bleibt — so werden wir gewissermaßen ruckweise vorwärts gelockt. Unter der Orgelempore vortretend, reizt es uns zuerst, die beiderseits von einem weitgespannten Halbrund umhegten Seitenaltäre zu überschauen (das südliche in 177 teilweise sichtbar). Noch stärker aber ist die Anziehungskraft der ovalen Säulenstellung (177 zeigt sie von der andern Seite), die emporentragend wie ein stolzer Reigen den mitten in das Kirchenschiff hineingestellten Vierzehnheiligenaltar umkränzt, und erst wenn wir in der Kreuzung von Lang- und Querschiff (wie in 177) Rück- und Überschau gehalten haben, schreiten wir weiter zum Hochaltar. Wir erleben also den Raum nicht in gleichem Fluß, immer neue Sensationen stürzen von der Decke, von den Seiten, von dem



178. Grundriß zu 177



179. Stiftskirche zu Neresheim. Von J. B. Neumann

nicht mehr statisch zu erfassenden, sondern rein phantasiemäßig zu genießenden, schon dem Rokoko angehörenden Mittelaltar auf uns ein und vereinigen sich schließlich zu einem noch nicht erlebten Gesamteindruck einer von allen Schmerzen des Daseins gelösten himmlischen Heiterkeit. Den architektonischen Ausgleich zwischen den seitlichen geraden Außenmauern, die nichts von der hinter ihnen unser wartenden Überraschung verraten, und den Schwingungsenergien des Innern bilden die nur als negative Ausschnitte zu betrachtenden Emporen. Mehr schon bereitet die sehr stattliche, zwischen den beiden Türmen leise ausgebauchte Front (vgl. 172) auf das Innere vor.

Zu einer absoluten Höhe endlich schwingt sich des kühnen Erbauers Raumphantasie auf in der Klosterkirche von Neresheim, schade nur, daß die Wirkung unter einer späteren minderwertigen Dekoration und Ausstattung schwer leidet. Genau in der Mitte der Längsachse wird eine quergestellte, elliptische Kuppel von vier hohen Säulenpaaren getragen, so daß wie in St. Gallen ein äußerer, so hier ein innerer Umgang entsteht, eine Raumschöpfung von lichter Weite und idealem Schwung sondergleichen. „Die Raumfolge von Neresheim“, sagt Pinder, „ihre großartige Abmessung, ihre unbeschreiblich mächtigen Verhältnisse, ihre echt schwäbisch gefaßte Idee des mittleren Querraums, der herrliche Gedanke des inneren Umgangs auf Doppelsäulen — das ist an sich (unabhängig von Dekoration und Ausstattung) lebensfähig, man kann es sich gleich St. Gallen (176) absolut vorstellen“.

Und endlich: die ineinanderflutenden elliptischen Kurven des Inneren verleugnen wie in 177 die äußere gradlinige, reichlich Licht zuführende Begrenzung. Damit nimmt das Barock das Raumgefühl der altchristlichen Basilika (81, 84 f.) in steigender Spirale wieder auf. Dieses faßt (nach Kautzsch) den Innenraum seitlich und nach der Tiefe als ein Unbegrenztes, die nur spärlich durchbrochenen Seitenschiffmauern verschwinden für den Eindruck völlig. Das Barock öffnet sie zwar, verbirgt sie aber und weitet außerdem die Decke in gewaltigen Gemälden illusionistisch zum geöffneten unendlichen Himmelsraum.





180. Katholische Hofkirche in Dresden
Von Gaetano Chiaveri. 1738–51



181. Frauenkirche in Dresden
Von Georg Bähr. 1722–43

Der Gegensatz zwischen italienischem und eingedeutschtem Barock springt vielleicht nirgends so in die Augen wie in Dresden, wo die katholische Hofkirche und die protestantische Frauenkirche keine 500 Schritt voneinander entfernt das Stadtbild beherrschen. Chiaveris Hofkirche steht — schon durch den Mangel einer ins Auge fallenden Bedachung — wie ein Fremdkörper in der deutschen Welt, ist aber im Grundriß und Aufbau ein geniales, eigenartiges Werk. Im Grundriß sucht sie die Vorzüge des Zentralbaus mit dem von dem Kultus bevorzugten Langhaus zu vereinigen und kommt so zu einem beiderseits abgerundeten oblongen Mittelraum, um den sich ein inneres schmales zweigeschossiges Schiff mit logenartig vortretenden Emporen für den Hof ganz herumzieht, während an den Langseiten je ein äußeres, doppelt so breites eingeschossiges Seitenschiff, an den Rundungen ovale Einzelräume allen Sonderbedürfnissen des katholischen Gottesdienstes Rechnung tragen. Der Aufbau hebt den innern Kern kräftig aus dem äußern Ring heraus, aus dem westlichen Halbrund wächst der Turm empor, im obersten Stockwerk vom Achteck ins Viereck übergehend, kein eigentlicher Baukörper mehr, sondern nach italienischer Weise (vgl. 165) eine luftige Pfeiler- und Säulenarchitektur mit charakteristisch geschweiftem Helm. Reichster Statuenschmuck von italienischer Meisterhand belebt die Nischen und Balustraden.

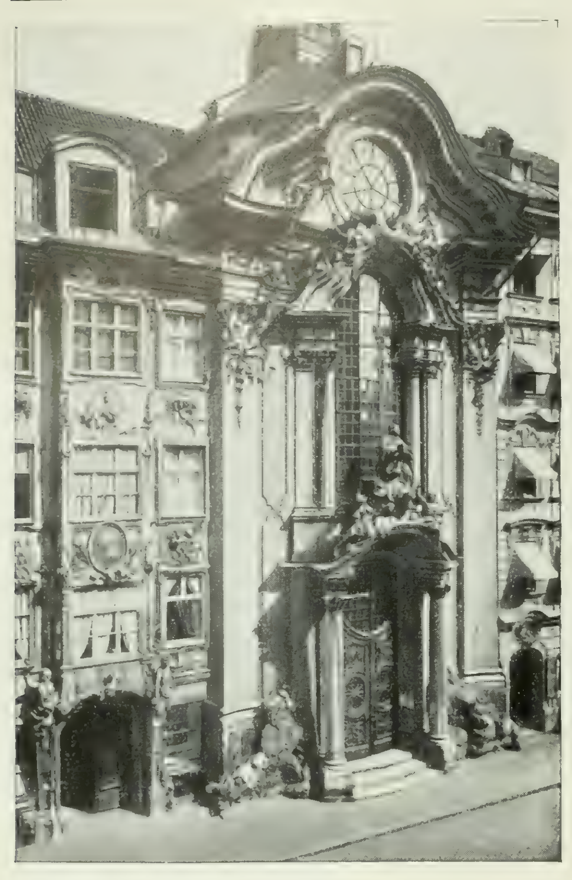
Während hier gewissermaßen aus höfischen Rücksichten das Ornamentale im Baukörper aufs stärkste mitspricht, haben wir in der wenig früheren Frauenkirche des Ratszimmermeisters Bähr eine gleich geniale und einzigartige, aber den Baukörper rein sachlich behandelnde Lösung der Aufgabe, eine der Residenz würdige geräumige Predigtkirche zu schaffen. Bähr wählt dazu den nach acht Seiten kurz ausstrahlenden Zentralbau mit krönender Kuppel. Ihre Überhöhung war geboten, um ihr auf dem beschränkten Platz die perspektivische Wirkung zu sichern. Als man



182. Die Ludwigskirche in Saarbrücken
Von Fr. Joachim Stengel. 1762—1775

sich nun entschloß, sie statt aus Holz aus Stein aufzuführen, konnte den Kuppelpfeilern allein die stärkere Belastung nicht aufgebürdet, sie mußte z. T. auf die Außenmauern abgeleitet werden. So ließ Bähr die hochstrebende Steinkuppel glockenförmig gegen den Unterbau verlaufen — die nächsten Vergleichspunkte bietet das Pantheon (77) und das gotische Strebesystem (104) —, so daß Tambour und Kirchendach in eins verschmolz. So wurde „der konstruktive Organismus des Baues ein wesentliches Mittel seiner harmonischen monumentalen Wirkung“, seine ernste Geschlossenheit ist gegenüber der luftigen italienisierenden Hofkirche germanisches Gewächs. Die etwas nüchterne Laterne mit hölzerner kupfergedeckter Haube wurde erst 1743 nach Bährs Tode aufgesetzt. Wohltuend ist das Verhältnis des hohen, die Eingänge aufnehmenden Sockels zu der hochgereckten, kraftvoll vor- und zurückspringenden, aber im Ornamentalen maßhaltenden Gliederung des Aufbaus; nur in den Ecktürmen, deren ansteigende Kurve das Motiv der Kuppel wiederholt, lebt sich der barocke Spieltrieb ungehemmt aus.

Beruhigter, von einer edeln, im besten Sinne heitern Formensprache ist die unter dem letzten Fürsten von Nassau-Saarbrücken zugleich mit einem neuen Stadtteil erbaute Ludwigskirche in Saarbrücken. Eine zentrale Predigtkirche auch hier, aber auf dem Grundriß des griechischen Kreuzes, die in der Turmachse liegenden abgekanteten Arme etwas kürzer. Glatte Pilaster gliedern in wohltuendem Rhythmus den Aufbau. Dazwischen hohe, mit Rundfenstern verschiedener Form ornamental verbundene Rokokofenster, über dem Portal eine Kartusche mit Weihinschrift. Das kräftige balustergekrönte Gesims läßt den Grundriß, die Dachkonstruktion die innere Raumverteilung klar hervortreten. Der viereckige Turm geht erst im obersten, von Anfang an unbehelmten Geschoß ins Achteck über und wiederholt den Balusterkranz des Kirchenkörpers. Im Innern dienen die Kreuzarme den von Engelhermen gestützten Emporen, der in Weiß gehaltene, weite, lichte Raum entspricht in seiner verstandesmäßigen Klarheit ganz dem Jahrhundert der Aufklärung.







183. Joh. Nepomuk-Kirche und Asamhaus, München. 1733
Von den Gebrüdern Asam

184. Neues Rathaus in Bamberg
1744–1750

Die Geschmeidigkeit des Barockstils befähigte ihn wie keinen andern vorher und nachher, jede auch noch so sehr durch gegebene Verhältnisse erschwerte Aufgabe spielend zu lösen. In Würzburg erhielt J. B. Neumann den Auftrag, an das nördliche Querschiff des romanischen Doms die Grabkapelle des fürstbischöflichen Hauses anzugliedern. So galt es einmal, den harmonischen Anschluß an die ehrwürdige, aber starre Masse des Domes zu finden, anderseits aber auch, der Kapelle soviel Selbständigkeit zu geben, daß sie sich gegen die überragende Giebelfront behaupten konnte. Jenes wurde erreicht durch den rechteckigen Grundriß mit nach Weise des Barock abgerundeten Ecken, dieses durch die Höhenentwicklung in Gestalt einer laternenbekrönten Kuppel. Verkröpfte korinthische Pilaster gliedern den Aufbau, nur an der aufs reichste symbolisch dekorierten Portalseite tritt das stärkere Relief gekuppelter Halbsäulen dafür ein. Über der Attika wächst der Tambour mit schön geschwungener Kuppel und wohlproportionierter Laterne empor, durch Feinheit und Hochtrieb der Wölbung es keck mit der unbehilflichen Giebelmasse aufnehmend.

Nichts lehrreicher als der Vergleich der Neumannschen Schönbornkapelle mit der Clemenskirche in Münster, der Stiftung des Kurfürsten Carl Clemens aus dem Wittelsbachschen Hause, von Joh. Konrad Schlaun. Die Aufgabe war eine verwandte, an einer Straßenecke den Anschluß an das benachbarte Hospital der Barmherzigen Brüder, einen schlichten Zweckbau, zu finden. Das konnte nur durch einen Kuppelbau geschehen. Die Unterschiede aber der Ausführung sind nicht nur in der persönlichen Eigenart der Baumeister, sie sind auch in der Verschiedenheit des fränkischen und westfälischen Stammes und in dem zur Verfügung stehenden Baustoff begründet. Der Urwestfale Schlaun gibt der Neigung des Barock zur Kurve nur so-



185. Clemenskirche in Münster i. W. 1744—53
Von Joh. Konrad Schlaun



186. Schönbornkapelle a. Dom z. Würzburg. 1731—36
Von Joh. Balth. Neumann

weit nach, als es der kirchlich-repräsentative Zweck erfordert, an der Portalseite, die er durch gekuppelte und verkröpfte ionisierende Pilaster und einen gebrochenen Giebel auszeichnet, ein aus Haustein vorgelegter durchsichtiger Schmuck, zwischen dessen Gliedern der ortsübliche Backstein zutage tritt. Der kubischen Backsteinform entspricht es auch, wenn der Baukörper sich nach außen nicht rund, sondern im Zehneck gebrochen darstellt. Eigentümlich herb und starr wirkt das Mansartdach der Kuppel mit den kastenartig ausgebauten Fenstern und der hohen Laterne. So steht der aristokratisch vornehmen fränkischen Grabkapelle hier ein bodenständiger, der schlichten Umgebung angepaßter Bau von kerniger Westfalenart gegenüber, eine rauhe Schale für den überraschend weiträumigen lichten Innenraum, an dessen glänzender dekorativer Instrumentation wiederum J. B. Neumann den größten Anteil hat.

Die Johanneskirche in München, von den Gebrüdern Asam neben dem eigenen Wohnhaus gewissermaßen als Hauskapelle errichtet, hebt sich aus der Häuserzeile mit zwei mächtigen Pilastern heraus, die aus natürlichem Felsgestein emporzuwachsen scheinen. Der weitausladende Portalgiebel nimmt die Bewegung der Felsschrägen auf und läßt sie in einem figürlichen Dreieck gipfeln, das den ekstatisch betenden Namensheiligen der Kirche, von Engeln umgeben, darstellt. Der jubelnde Klang dieser berauschenden Musik findet sein Echo in den Tonwellen des darüber sich aufbäumenden Fenstergiebels, über dessen Schmuck wie über die ganze Fassade schließlich der mächtige Schwung des ein Rundfenster umschreibenden Hauptgiebels seine schützenden Fittige breitet. Dem großen geistlichen Bruder schmiegt sich, durch die kleinere Stockwerkteilung ihn nur noch hebend, das durch reichlich ausgestreuten figürlichen Schmuck märchenhaft belebte bürgerliche Wohnhaus an.

Rein bürgerlich ist der Charakter von 184. Wo ehedem ein mittelalterlicher Torturm wehrhaft dräute, öffnet sich jetzt, nur noch durch die Rustika seine Festigkeit verratend, gastlich ein Rundbogen. Über ihm entwickelt sich, konsolenartig ausladend und die beiden zwischen hohen Pilastern eingebetteten Fensterachsen zusammenfassend ein Balkon, der zum Ausblick einlädt. Die Schwingungen der Fenstergiebel werden von dem doppelgeschweiften Dach mit der schmucken Laterne aufgenommen und nach oben weitergeleitet.

187. Johann Balthasar Neumann, Hofkapelle in Würzburg. Vollendet 1743

188. Gebrüder Asam, Joh. Nepomuk-Kirche in München. 1733

Scheint es nicht ein Wagnis, eine fürstliche Hofkapelle und sozusagen eine bürgerliche Hauskapelle zum Vergleich nebeneinander zu stellen? Muß nicht die erste der zweiten Abbruch tun? Wohl zeigt jene höheren Aufwand und größere Pracht, aber die künstlerischen Absichten ihrer Schöpfer — und das ist das Entscheidende — sind einander ebenbürtig und gleicherweise restlos erreicht. Gemeinsam ist beiden Innenbauten die schwere horizontale Teilung in ein Erd- und ein Obergeschoß sowie der Lichteinfall nur von einer Seite. Letzteres hängt mit dem Einbau, dort in einen geräumigen Schloßflügel, hier in die Enge der Häuserreihe zusammen, der zugleich auch ganz verschiedene Proportionen von Breite zu Höhe bedingt. Die Aufteilung nach letzterer ist gerade im umgekehrten Verhältnis erfolgt, in der Hofkapelle hat, architektonisch betrachtet, das Erdgeschoß, in der Hauskapelle das Obergeschoß den Vorrang. So erhält die Hofloge im Gegensatz zu der „unnachahmlich feierlichen Wirkung" des säulenumstandenen Altarraums einen intimen Charakter, während in der Asamkapelle der repräsentative Akzent auf den gewundenen Säulen des Galeriegeschosses liegt; sie sollen das Auge empor zum Licht leiten. Die Lichtführung ist für einen Barock-Innenbau das zweite konstitutive Element, sie muß dem Architektonischen oder dieses ihr dienen. Jenes ist der Fall bei der Hof-, dieses bei der Hauskapelle. Zwar ist beiden gemeinsam die Maskierung der Lichtöffnungen selbst durch die Wandgliederung, durch übereck gestellte Pfeiler und Säulen, aber breit flutet es in beide Geschosse der Hofkapelle, beleuchtet die Statik der die Empore stützenden achatfarbigen Marmorsäulen mit ihren vergoldeten Kapitellen und die Ansätze der auf sog. sitzenden, verjüngten Pilastern fußenden, in ovalen Kurven sich oben zusammenfindenden, illusionistisch bemalten Deckenwölbungen. In der Asamkirche gilt die Lichtführung vor allem der Vertikalen, dem Zug vom Altar zur Decke. Im Erdgeschoß beiderseits des allein hellbeleuchteten Altars herrscht, durch dunkle Töne unterstützt, Dämmerung, es soll nur den Sockel abgeben für das hoch sich dem Licht entgegenreckende Obergeschoß und das sich dort an der Wölbungsgrenze dem Auge darbietende Mysterium. Dort, wo das den vier gewundenen Säulen auferlegte Gebälk den unendlich bizarren Verkröpfungen des in mächtiger Hohlkehle sich vordrängenden Kranzgesimses Halt zu gebieten scheint, ehe sie sich von beiden Seiten in der Mittelachse vereinigen, senkt sich aus himmlischen Regionen in die irdische Sphäre das illusionistische Glanzstück des Ganzen herab, die heilige Dreifaltigkeit in Gestalt des von Gottvater an den Kreuzarmen gehaltenen, von dem Symbol des heiligen Geistes überschwebten Kruzifixus, ein noch an gotische Empfindung rührender „Gnadenstuhl in Wolken", von Cherubim umgeben. Hinter der Hohlkehle unsichtbar hervorbrechendes „Rampenlicht" setzt dieses Schaustück in grelle Beleuchtung und gilt auch der (heute nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhaltenen) gewölbten Decke, deren Ansatz durch das vorspringende Hauptgesims dem Auge entzogen wird, so daß sie frei über dem Raume zu schweben scheint. So ist „die hinreißende, bewegte, malerische Gesamtwirkung der kleinen einschiffigen Joh. Nepomuk-Kirche das Ergebnis des Aufgebots aller Mittel. Man steht in einem Raum, dessen Grenzen für das Auge nicht faßbar sind, dessen Wandungen sich auflösen in eine flimmernde, zuckende, bald aufleuchtende, bald ins Dunkel zurücktretende Masse, deren Unbestimmtheit gewollt ist, geladen mit einer seelischen Intensität, die etwas Dringendes und Drängendes hat, durch die Lichtführung in eine magische Sphäre gerückt — das ist die Stimmung, der sich das mystische Frömmigkeitsgefühl des gegenreformatorischen Katholizismus hingibt." So Weisbach. Und Feulner: „Kein Ausdruck trifft den Vollbegriff der Gesamtkunst, die auf Stimmung hinarbeitet, die dem Unbestimmten, Grenzenlosen, Geheimnisvollen Ausdruck geben will, den Ausdruck des Transzendentalen, den die brünstige Religiosität gegenreformatorischen Ursprungs als letzte Steigerung empfand. Form und Inhalt bilden bei dieser Kunst eine unlösbare Einheit." Nehmen wir dazu, daß diese stark illusionistischen Mittel dem bayrischen Volkscharakter besonders zusagen, so scheiden sich hier nicht nur zwei barocke Stilarten, eine vorwiegend architektonische und eine malerisch-optische, sondern auch zwei verschiedene gesellschaftliche Sphären, feinste höfische Zurückhaltung und volkstümlich gefühlsmäßige Einstellung, zwei verschiedene Stammesarten, die fränkische und die bayrische, und nicht zuletzt zwei verschieden geartete geniale Künstlerpersönlichkeiten, J. B. Neumann und die Gebrüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam.



189. Uhrpavillon des Louvre in Paris
Von Lemercier. Nach 1624

190. Westpavillon am Zwinger zu Dresden
Von David Pöppelmann. 1711—22

Wie für den Kirchenbau das italienische, so war für den Schloßbau das französische Barock maßgebend, jenes aus religiösen, dieses aus politischen Gründen. Dem französischen Frühbarock gehört an der berühmte Uhrpavillon des Louvre, der den Durchgang vom innern zum äußern Hof vermittelt. Das attikaartige Dachgeschoß, das den ganzen Bau umzieht, wird hier zum Sockel für das oberste Geschoß, das mit drei hohen Rundbogenfenstern das Portalmotiv wieder aufnimmt. Gewaltige Doppelkaryatiden nach dem



101. Gartenseite der Residenz in Würzburg. Mittelbau

Von Johann Balthasar Neumann. 1720–44

Entwurf Jean Goujons (vgl. S. 17) vertreten die Stelle der Säulen und Pilaster und tragen einen mehrfach eingeschachtelten Giebel, über dem sich eine viereckige Kuppel wölbt.

Die Krone des süddeutschen Profanbarock ist die Residenz von Würzburg, die Hauptschöpfung des großen J. B. Neumann. Wir geben den Mittelbau der Gartenseite. Freilich ist hier Neumann insofern weniger originell, als er an den gleichen Bauteil des Lustschlosses Belvedere in Wien von Lukas von Hildebrandt anknüpft. Aber wenn er auch das Hervortreten mit schrägen Seitenflächen von dort übernimmt, so sind doch die Proportionen von Grund aus verändert und namentlich ist ein großer Fortschritt darin zu erblicken, daß sich nicht wie am Louvre und am Belvedere die Dachlinie der Flügelbauten plötzlich senkt, sondern daß durch die Balustrade mit ihrer schön geschwungenen Kurve der Anschluß an den Mittelbau gewonnen wird. Die Gliederung verliert von unten nach oben ersichtlich an Strenge und Schwere: im Erdgeschoß noch klassizistische Anklänge, im obersten Halbgeschoß ein leichtes Formenspiel: hermenartig nach unten verjüngte Pilaster tragen den glänzend geschwungenen Wappengiebel, dem das anmutig geformte abgewalmte Mansartdach zur Folie dient.

Schon erheblich früher hatte das norddeutsche Barock seinen höchsten Triumph gefeiert in Daniel Pöppelmanns weltberühmtem Dresdener Zwinger, ja es war insofern eine Vorwegnahme des Rokoko, als die übersprudelnde Phantasie des Erbauers in diesem großartigen, für die üppigen Hoffeste August des Starken geschaffenen Rahmen eine Gartenarchitektur entwickelte, in die neben dem reichen figürlichen Schmuck auch pflanzliche Motive mannigfach verwebt sind. Nur einen Pavillon geben wir aus der einen fast quadratischen Hof mit abgerundeten Querflügeln umschließenden Anlage. Die Wände sind förmlich in dekorative Elemente aufgelöst und doch leidet die Statik nicht Not; wie ein kostbares Geschmeide heben Hermen und Pilaster die überquellende Fülle der Dekoration empor, dazwischen Rundbogen, die zu Eintritt und Schau sich luftig wölben. Im Herauswachsen aus der Galerienflucht klingt auch hier der Pavillonstil des Louvre nach.



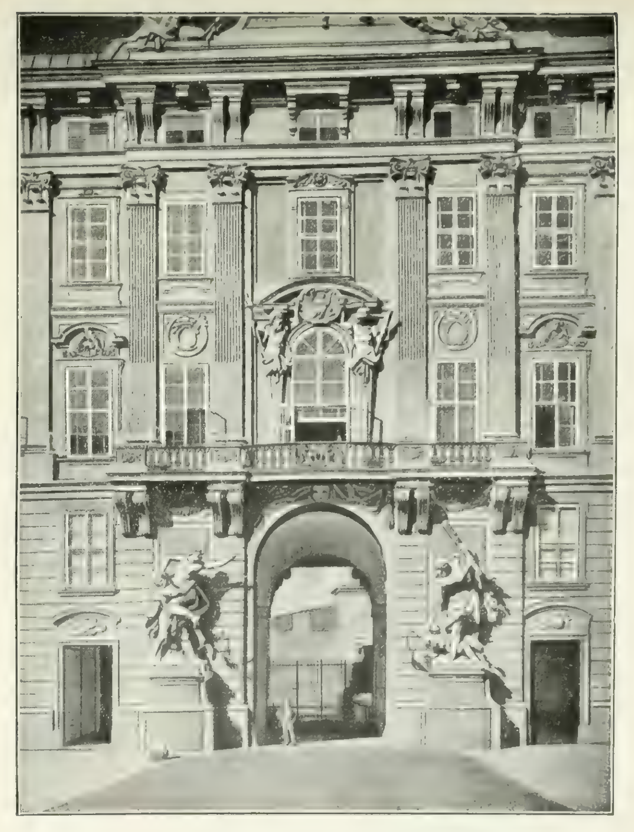
192. Das Palais im Großen Garten, Dresden
Von Johann Georg Starcke. 1679—1693



193. Hofportal V des Königlichen Schlosses, Berlin
Von Andreas Schlüter. 1698—1706

Wie in Frankreich, wo die Stilphasen das Barock und Rokoko geradezu nach den Regenten benannt werden, so prägt auch in Deutschland die Eigenart der fürstlichen Bauherrn, der sich die Barockmeister oft in bewunderungswürdiger Weise anzuschmiegen wußten, dem Schloßbau deutlich ihren Stempel auf. Der üppigen Regierung Augusts des Starken entspricht das 1679—93 errichtete Palais im Großen Garten zu Dresden. Der Neigung des Barock, allen Schmuck in der Mitte zusammenzudrängen, wird hier reichlich gehuldigt, das Mittelrisalit, zu dessen Obergeschoß doppelt gebrochene Freitreppen führen, ist architektonisch und plastisch am reichsten ausgestattet. Aber auch die Mitte dieser Mitte drängt sich als Rahmen für das große Prachtfenster noch einmal in kräftig verkröpften gekuppelten Säulenpaaren vor. Daß sie rein dekorativ sind, zeigt klar die Überleitung zu dem segmentartigen, samt den Figuren gleichfalls in der Mitte vorgerissenen Giebel: in umgekehrten Doppelkonsolen, die sich an die Attika lehnen, ein echt barockes Motiv, verpufft die Kraft der durch zwei Geschosse emporschießenden Säulenpaare.

Ernster, schwerer, heroischer wirkt das etwa 20 Jahre spätere Hofportal V des Berliner Schlosses von Andreas Schlüter, der wiederum mehr auf klassische Formen zurückgreift. Auch hier stehen im Erdgeschoß beiderseits der Mittelachse gekuppelte Säulen, aber ihrer Kolossalität im Verein mit der klassischen Strenge des Gebälks wohnt eine herbe Größe inne, die uns niederschmettern würde, neigten sich nicht das dorische Portal und die barocken Seitentüren stufenweise mehr zu menschlichen Maßen herab. Den Dreiklang der Türöffnungen wiederholen die Fenster, deren Höhenunterschied die Abstufungen der inneren Treppenanlage widerspiegelt. Über dem verkröpften Gebälk erhebt sich luftiger, freier, mit großer, rundbogiger Balkontür das Obergeschoß. Kannelierte Pilaster lösen hier die wuchtigen Säulen ab; was in diesen noch von aufstrebender Kraft lebt, klingt in den Statuen auf hohen Postamenten aus, die sich von ihrem Hintergrund wirkungsvoll abheben. Die Dachbalustrade wiederholt die Vertikalgliederung des Ganzen.



194. Reichskanzlei auf der Hofburg, Wien.
Von Johann Bernhard Fischer von Erlach. Vollendet 1728

Wiederum 25 Jahre später und das Barock hat im kaiserlichen Wien Karls VI. eine bei aller vornehmen Würde freie und heitere Sprache gelernt. Nur leise tritt das Portalrisalit aus dem Baukörper heraus. Keine großen Worte, die Säulen fallen fort, das Erdgeschoß ist einfach gehalten; es betont, um sockelartig zu wirken, nur die horizontalen Quaderfugen und bereitet nur in den pilasterartigen Umrahmungen der rechteckigen Felder, die den Hintergrund der Herkulesgruppen bilden, auf die obere Pilastergliederung vor. Scheint bei dem Portal Schlüters der Kraftaufwand für die Balkonplatte noch zu stark, so ordnet sich hier alles wie selbstverständlich ein, die Doppelkonsolen, die steinerne Balustrade, endlich, das Balkonmotiv wieder aufnehmend, die dem attikaartig erhöhten Fries vorgesetzten, gesimsstützenden Doppelkonsolen. Das ganze Portalrisalit krönt ein frei in die Lüfte ragender giebelartiger Trophäenaufbau.



195. (Fürstbischöfliches) Schloß in Münster. Von Joh. Konrad Schlaun. 1767

Schlauns für Clemens August erbautes Schloß zu Münster folgt dem Normalschema des französischen „Hotels“: Hufeisenform, gebildet vom Hauptkörper, dem „Corps de Logis“, der mit seinen Flügeln den vorn durch ein Gitter abgeschlossenen „Ehrenhof“ umfaßt. Der stattliche, in schönsten Verhältnissen sich entfaltende Bau betont die einzelnen Bauglieder nur soweit es der Gesamteindruck erlaubt; auf dem Mittelbau liegt der Hauptakzent, schwächere Akzente beleben in Gestalt von Hausteinrisaliten die ausgedehnte Backsteinfassade. Das Erdgeschoß gilt als Sockel, das Mittelgeschoß bezeichnen die höheren Fenster als Hauptgeschoß, das Obergeschoß ist als „Mezzanin“ behandelt. Der Mittelbau faßt die Kraft des Ganzen durch gekuppelte Pilaster, an der vorgebauchten Giebelfront durch Halbsäulen zusammen; Wappengiebel, Attika, Mansartdach und Laterne schließen nach oben harmonisch ab.

Dem eingedeutschten Barock des fürstbischöflichen Stadtschlosses steht in dem einstöckigen Gartenschloß des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz unmittelbarer französischer Import im neusten Stil Ludwigs XV. von vornehmster Zurückhaltung und feinstem Reiz der Linien und Formen gegenüber. Die Mitte aller vier Seiten ist auch hier stark betont.



196. Regierungsgebäude in Erfurt (Ausschnitt)
Von M. v. Welsch. 1713



197. Palais Kesselstadt in Trier
Von Valentin Thomann. 1740–45



198. Lustschloß zu Benrath. Von Nicolas de Pigage. 1755—1760

Den architektonisch-plastischen Mittelakzent zeigt besonders reizvoll 196. Durch Rustikalisenen gesichert, binden feine, im Oberstock jonisierende Pilaster auch das Mezzanin mit ein, das Hauptleben der Fassade aber rauscht in der Mittelachse auf, wo das nischenförmig eingetiefte Portal von Atlanten mit übereck gestelltem Gebälk und vorschwingendem Balkon umrahmt wird. Die Durchbrechung des Baukörpers setzt sich nach oben in Gestalt eines spitzen Dreiecks fort, beiderseits von plastischem, in dem Wappenschild gipfelnden Schmuck begleitet; der steile Giebel bringt die aufstrebenden Kräfte zur Ruhe. Gerade den umgekehrten Weg schlägt, eine „geschmeidige Ecklösung", der Trierer Adelspalast ein: die nischenförmige Durchbrechung des ausgebauchten Mittelrisalits im Erdgeschoß erweitert sich in den drei Balkontüren nach oben und wird vom weit ausladenden Wappengiebel wieder eingefangen. — Gewissermaßen in Reinkultur steht das Nischen- und Rustika-Lisenenmotiv in Schlauns Wohnhaus vor uns, ganz ungeschminkt auf die Natur des Backsteins eingestellt. — Von Pigages Benrather Tätigkeit leitet sich im Bergischen eine Schule ab, welche den einheimischen schiefergeschützten Fachwerkbau im Sinne des neuen Stils freundlich-ernst umgestaltet.





199. Haus Harkorten bei Haspe
1750



200. Wohnhaus von Joh. Konr. Schlaun
in Münster, erbaut 1754





201. Treppenhaus im Palazzo Madama, Turin
Von Filippo Juvara. 1718



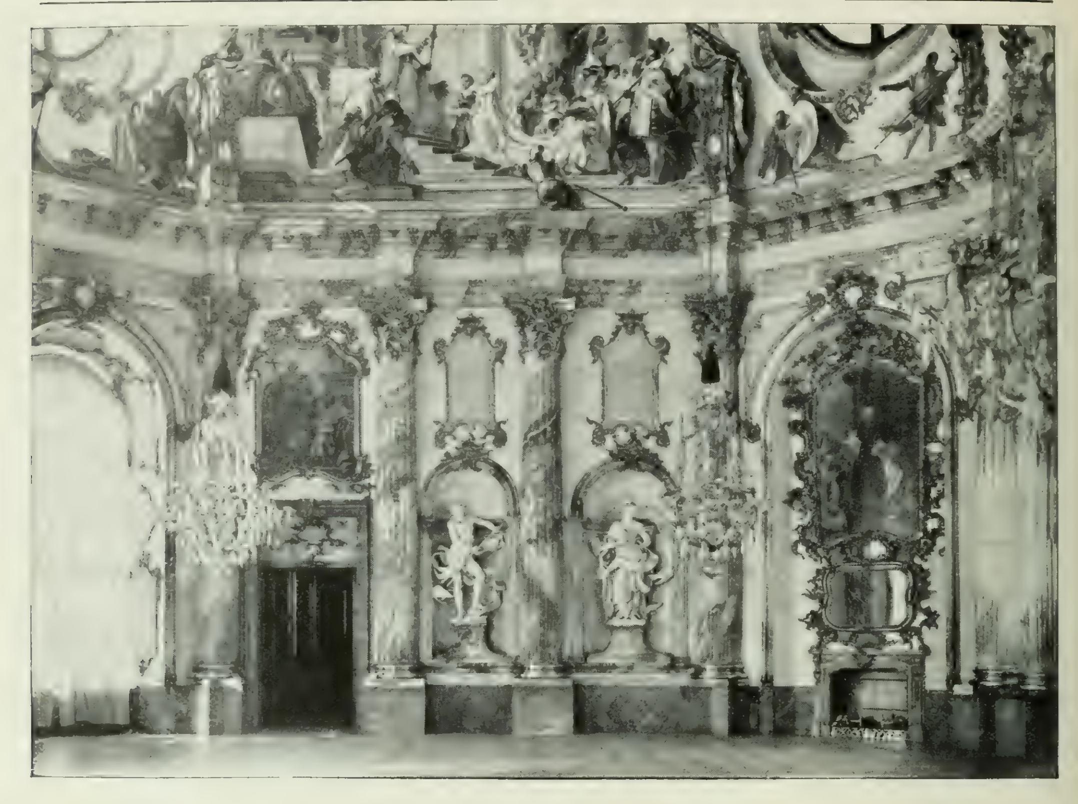
202. Treppenhaus im Schloß von Schleißheim
Von Zuccali und Joseph Efner. 1701—1722

„Das strahlende Zentrum der ganzen Schöpfung“ ward im Schloßbau des deutschen Barock das Treppenhaus. Schon das italienische Barock bildete es im Interesse der Repräsentation monumental aus. Juvara gibt innerhalb einer hohen schmalen Vorhalle zwei Treppenläufe mit Gegenzügen, die sich oben wieder vereinigen. Dem französischen Barock lag wenig an diesem Palastteil, in dem die deutschen Barockkünstler ihr Bestes gaben. In Schleißheim ward der Bayer Joseph Efner Nachfolger des Italieners Zuccali. Ein gedrücktes, von tuskanischen Säulen gestütztes Vestibül empfängt den Eintretenden, um ihn, sobald er sich nach rechts wendend die in einem Laufe aufstrebende, dann sich teilende Treppe betreten, in dem lichten, hochgewölbten Raume wie befreit aufatmen zu lassen. Noch stehen wir im Zeichen des Barock. Fein kannelierte Pilaster gliedern die Wände des Obergeschosses, die Bogenöffnungen innerhalb der so entstehenden Wandfelder sind portalmäßig umrahmt und figürlich belebt, noch nirgends eine Auflösung der noch ganz struktiv empfundenen Formen etwa im Sinne des zu gleicher Zeit im Rheinland sich einschmeichelnden französischen Rokoko. Im Frankreich Ludwigs XV. war man von dem anspruchsvollen Barock zu einem angeblich der Natur näherkommenden Stil übergegangen, dem wegen seines Muschelwerks (genre rocaille) von den Klassizisten spottweise so genannten Rokoko. Der leichten Gartenarchitektur entlehnt, überzieht dies phantastische Schnörkelwerk mit seinem zierlichen, an das derzeit beliebte Schäferspiel erinnernden Getändel in leichtem Gipsstuck die Wände und Decken der Innenräume. Im Außenbau herrscht nach wie vor der Barockstil, aber er wird um so kälter, nüchterner, ablehnender, je mehr sich die künstlerische Phantasie auf die Innenräume wirft. Aber auch dort ergibt sich der alte Stil dem neuen nicht ohne Kampf. So im Treppenhause des Brühler Schlosses, dessen „Hauptidee“ von J. B. Neumann stammt, während die Ausführung fremden Meistern gehört. Hier finden wir zunächst die einzelnen Formenelemente des Barock wieder. In der Mitte der Schmalwand des Treppenhauses, wo die Bronzebüste des kurfürstlichen Bauherrn thront, sprechen sie am lautesten: die stützenden Doppelkonsolen mit balkonartig vorspringender Platte, die gekuppelten und verkröpften Säulen, die den Kuppelumgang stützenden Doppelhermenpilaster,



203. Treppenhaus des Schlosses zu Brühl. Von J. B. Neumann. 1725—28

aber schon der giebelförmige Wappenaufsatz entbehrt des tektonischen Rückgrats. Die ganze übrige Dekoration ist lediglich Rahmenwerk, das zwar noch an architektonischen Linien festhält, aber innerhalb dieser Grenzen das üppig wuchernde Muschelwerk des Rokoko nur mit Mühe bändigt. Als einziges faßbares Gebilde in all der krausen Phantastik erscheint hier die sog. Kartusche, teils als Mittelstück der schmalen Wandfelder, teils als Füllung der Deckenflächen, teils endlich als Einfassung der Bildnisse der kurfürstlichen Vorgänger aus dem Hause Wittelsbach; hier fällt auch die beabsichtigte Asymmetrie besonders in die Augen. Auffällig ist es, daß die stützenden Doppelhermen nicht die Fortsetzung der Doppelkonsolen und Doppelsäulen bilden; aber gerade dies gehört mit zu den Merkzeichen des neuen Stils, daß er in mutwilligem Spiel dem Ernst des Tektonischen ausweicht; gerade der schwache Taktteil wird betont!



204. Kaisersaal der Residenz Würzburg
Von J. B. Neumann

Der Übergang vom Barock zum Rokoko und die gegenseitige Durchdringung der beiden engverwandten Stilarten bietet, zumal beide der Phantasie des Architekten und des Stukkateurs eine noch niemals dagewesene Vollmacht erteilen, ein so kaleidoskopisches Bild, daß es fast ebensoviele Stilnuancen als festlich geschmückte Innenräume gibt. Wir können hier nur zwei weltberühmte fürstliche Repräsentationsräume einander gegenüberstellen, in deren einem das Rokoko noch um Anerkennung ringt, während es in dem zweiten auf der ganzen Linie gesiegt hat. Freilich ist dabei zu beachten, daß J. B. Neumanns Kaisersaal in der Würzburger Residenz gewissermaßen die männliche Staatsautorität zu verkörpern hatte, während die Amalienburg im Nymphenburger Park, eine Schöpfung Cuvilliés', dem zarten weiblichen Zepter unterstand. Schon um seiner Ausmaße willen (die äußere Schale zeigt 191) konnte der Kaisersaal eines festen architektonisch-dekorativen Gerüstes nicht entbehren. Es besteht in korinthisierenden, der Wand vorgelegten Halbsäulen, die mit ihrem verkröpften Gebälk das aus dem Rechteck durch Abschneiden der Ecken entstandene Achteck sogar recht kräftig gliedern. Sie haben ungleiche Abstände, dienen also mehr der Dekoration als ernsten struktiven Absichten. Die so entstehenden Wandfelder werden, soweit nicht Türen und Fenster sie in Anspruch nehmen, durch Statuennischen und an den abgeschrägten Ecken durch hohe Bogenblenden mit Kaminen, die Flächen darüber durch Gemälde und fensterartiges Rahmenwerk ausgefüllt. Hier ist nun der Ort, wo das neue Rokokoornament sich tummelt, wo es an allen Ecken und Enden hervorzüngelt, aber es muß sich durchaus noch mit der Begleitmusik begnügen, die führende Melodie gehört noch dem Tektonisch-Dekorativen. Die steilansteigenden Gewölbekappen, durch rippenartige Bänder nicht mehr tektonisch, nur dekorativ voneinander geschieden, bieten Raum für die den Ruhm des Bistums verkündenden Kolossalfresken Tiepolos, von denen die schwebenden Putten die Vorhänge zurückschlagen; auch in diesen oberen Regionen ist für das Latten- und Schnörkelwerk des Rokoko Raum.



205. Spiegelsaal der Amalienburg in Nymphenburg
Von Franz Cuvilliés

Ein ganz anderes Raumgefühl umfängt uns beim Eintritt in den kreisrunden Spiegelsaal der Amalienburg. Höfische Repräsentation macht hier einer intimeren Stimmung Platz. Das tektonische Element ist ganz verschwunden, die Wandfläche ist in den Haupt- und Diagonalachsen ganz in Türen, Fenster und gleichgroße, wie diese halbkreisförmig abschließende Felder mit Spiegeln über Konsoltischen aufgeteilt, dazwischen kleinere ebenfalls rund abgeschlossene Spiegelfelder, so daß sich ein rhythmischer Wechsel, ein Auf und Ab dieser Rundbogenschlüsse ergibt. Gemeinsam mit den sie stützenden Vertikalen, die in gleichem Wechsel wiederkehren, dem einzigen, was von den Wandpfeilern übriggeblieben ist, geben sie dem Auge inmitten der sinnverwirrenden Fülle und Feinheit des Dekors die Gewißheit, daß in dieser aufgelösten Wandfläche immer noch tektonische Kräfte heimlich wirksam sind. Gleichsam unterstrichen wird dieser rhythmische Wechsel durch das in sich zurücklaufende Band, welches an der Grenze der Kuppelwölbung als ein Rudiment des Gebälks dem Auf und Ab der Rundbogen nicht in gleichem Abstand folgt, sondern sich im Gegensinne senkt und hebt. Dadurch behauptet es seine Selbständigkeit und gewinnt an Elastizität und Bewegungsenergie. Irgendwelcher Stützen bedarf das frei schwebende Band nicht, „sie sind auch nicht nötig in einem Raum, in dem überhaupt keine Last vorhanden ist, in dem die Mauer durch die raffinierte kühle Fassung der silbernen Stukkaturen auf mattblauem Grund entmaterialisiert ist, in dem das Spiel von Licht und Schatten die Raumgrenzen in malerische Bewegung auflöst. Der blaue Grund der Mauer gibt die Unendlichkeit, die Weite des Himmelsgewölbes, den unfaßlichen Luftraum, in dem Vögel flattern, Putten herumfliegen, blasende Windgötter ihr Spiel treiben". Weiterhin streben von dem Gesimsbande Laubbäume und Weinreben empor und suchen die Verbindung mit der zentralen Rosette der flachen Kuppel; auch hier „sind gleichsam die Richtungen akzentuiert, nach denen die immanenten Kräfte der Architektur spielen" (Feulner).



206. Altar der H. Gregor und Ambrosius, Salem



207. Treppenhaus im Kgl. Schloß, Kassel

Die schrankenlose Freiheit des Rokoko, die in Architektur und Plastik zur Auflösung aller festen Form und Haltung, in beiden wie in der Malerei zu einer Verwischung der Grenzen der einzelnen Künste und zu einem die Schranken des Raums überspringenden Illusionismus führte, mußte schließlich eine Reaktion hervorrufen, die durch führende Geister und bedeutsame Begebenheiten schon seit längerer Zeit vorbereitet war. Der Rousseau'sche Ruf „Zurück zur Natur!" unterhöhlte den künstlichen Lebensstil der höfischen Gesellschaft, deren Schäferspiele eben das vermissen ließen, was sie darzustellen vorgaben, Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung; der englische Garten wehrte sich gegen die Vergewaltigung des natürlichen Baumwuchses durch die Heckenschere; von der Plastik her hatte Winckelmann die Sehnsucht nach der „edeln Einfalt und stillen Größe" der Antike geweckt, die Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji hatte ganz neue Einblicke in die antike Welt eröffnet, die im Besitze alles dessen gewesen sein sollte, wonach man seufzte: in der Rückkehr zur antiken Einfachheit und Größe schien alles Heil beschlossen. So begann, nachdem schon in den Anfängen Ludwigs XVI. eine Stilernüchterung eingetreten war, der Klassizismus als der letzte gesamteuropäische Lebensstil das Rokoko abzulösen, bis diesem die große französische Revolution den Todesstoß gab. Schon vorher war das republikanische Römertum vorbildlich erschienen, jetzt wurde es Trumpf, das Griechentum kam in Mode, bis dann unter dem Eindruck der Waffenerfolge Napoleons und der Errichtung des Kaiserreichs die klassizistische Bewegung zu einem neuen, scharf umrissenen Stil, dem des „Empire", erstarrte. In dieser Form von einem ausgesprochenen Kunstwillen, aber auch von außerkünstlerischen Zwecken getragen, unterwarf sich das Empire mit Ausnahme des britischen Inselreichs ganz Europa; seine Mission in Deutschland war, dem von der napoleonischen Gewaltherrschaft befreiten, aber verarmten Lande einen zwar bescheidenen, aber durch Gediegenheit und Anmut ansprechenden Wohnungsstil, das sog. Biedermeier, zu hinterlassen.



208. Innenraum des Kgl. Schlosses, Kassel

Ein vergleichender Blick von 207 zurück auf 205 läßt den völligen Umsturz der Kunstanschauungen erkennen. Dem freien Spiel der Phantasie tritt in diesem frühklassizistischen Bau, der aber schon alle Elemente des Empire enthält, die abgemessene Zweckform, der Vermischung der Künste strengste Sonderung, dem Illusionismus der Beleuchtungseffekte lichte Klarheit gegenüber. Die frei schwingende Kurve, die wuchernde Ranke, das launenhafte Spiel der Wandflächen ist verbannt. Außer der Geraden hat nur die Kreislinie, für tragende Teile nur der Rundbogen und das Tonnengewölbe Daseinsberechtigung. Was sich von vegetativem Leben regt, wird in strenge Form gebunden; daher die Palmen, die an der Türwand zwischen stereotypen Akanthusranken aufragen.

Gleiches gilt von den Innenräumen. Die Wand wird ihrer raumabschließenden Funktion zurückgegeben, sie erhält Sockel, ein friesartiges Gesims und gemusterte Seidenbespannung, Konsolen stützen die streng geometrisch aufgeteilte, plastisch ornamentierte Decke. Ebenso streng ist die Flügeltür und ihr Rahmen behandelt: gradlinige Füllungen, gerade Oberschwelle mit vortretendem Gesims und Kreissegment darüber, eingerahmt von glatten Pilastern mit steilem, trockenem, kaum sich vorwagenden Akanthuskapitell. Ein Kapitel für sich sind die vergoldeten Bronzeverzierungen an Türen und Möbeln. Alle sind in starre Formen gebannt, und wo Figürliches sich zeigen darf, ist es, wie die Greifen des Türfrieses, geometrisch umrahmt. Gerade dieser Belag unterscheidet das Empire vom Rokoko, wo der Dekor aus dem zugrunde liegenden Material, Marmor, Gipsstuck, Holz, herausmodelliert wurde, während es sich hier um einen aus fremdem Stoff aufgelegten Zierrat handelt; was das für das französische Kunsthandwerk und den Export bedeutete, liegt auf der Hand. Aber der Schmuck konnte auch entbehrt werden – es blieb dann die materialgerechte Form und wandelte sich unter der Nachwirkung des Rokoko um in den Biedermeierstil. Eine besondere Merkwürdigkeit ist die Verwendung des Empire für kirchliche Zwecke (206); das Figürliche freilich ist noch ganz barock.



209. Brandenburger Tor in Berlin. Von Johann Gotthard Langhans. Erbaut 1778—91



210. Hauptwache in Berlin. Von Friedrich Schinkel. Erbaut 1815—16

Der deutsche Klassizismus, der durch die von Lord Elgin veranlaßte Überführung der Parthenonskulpturen nach London starke Anregungen empfing, knüpfte im Gegensatz zum französischen Empire, das vom Römertum ausging, mit Vorliebe an das Griechentum an. Doch schon viel früher erstand ein auch heute noch achtunggebietendes Werk dieser neuen Richtung, das Brandenburger Tor in Berlin. Die sechs Säulen entlehnte Langhans den athenischen Propyläen, im übrigen schaltet er in glücklicher Unbefangenheit frei mit den antiken Formen: dorische Kapitelle krönen ionische Kolossalsäulen, die gewaltige Attika mit der von Schadow modellierten Quadriga erinnert an römische Triumphbogen; gerade in der Beschränkung auf die einfachsten Elemente beruht der herbe, markige Eindruck des Ganzen. Durch die beiderseits angelehnten, im gleichen Stile gehaltenen Flügelbauten wird die Wucht des Mittelbaues gewaltig gesteigert. Mit größerer Einsicht in das Wesen der Antike und darum stilistisch reiner wirkt Friedrich Schinkel. Seine Hauptwache ist gleichsam ein quadra-



211. Propyläen in München. Von Leo Klenze. Erbaut 1846—63



212. Altes Museum in Berlin. Von Friedrich Schinkel. Erbaut 1822—28

tisches, an den Ecken wehrhaft verstärktes Kastell mit vorgelegter dorischer Halle, ein Werk, das in seiner schlichten Gediegenheit ganz den ernsten Geist strenger Pflichterfüllung atmet, der die preußische Armee beseelte. Für die mächtige Empfangs- und Wandelhalle des Alten Museums gegenüber dem Schlüterschen Schloßbau wählte Schinkel mit glücklichem Takte die heitere ionische Säulenordnung, allerdings in gewaltigen Ausmaßen.

Was Friedrich Schinkel für das Berlin Friedrich Wilhelms III., das war Leo Klenze für das München des kunstbegeisterten Königs Ludwig I. Seine den Königsplatz monumental abschließenden Propyläen lehnen sich im Mittelbau sehr eng an die athenischen Propyläen an, dagegen erinnern die ihn einrahmenden, sich leise verjüngenden Türme an ägyptische Torbauten (Pylonen). Die befriedigende Verbindung so verschiedener Bestandteile wird zuwege gebracht durch die fein aufeinander berechneten Verhältnisse und unterstützt durch die über den Giebel hinstreifende Attika, die beiderseits in den beiden Friesen der Türme ihre Fortsetzung findet.



213. Grabmal des Carlo Marzuppini († 1453). Sta Croce, Florenz

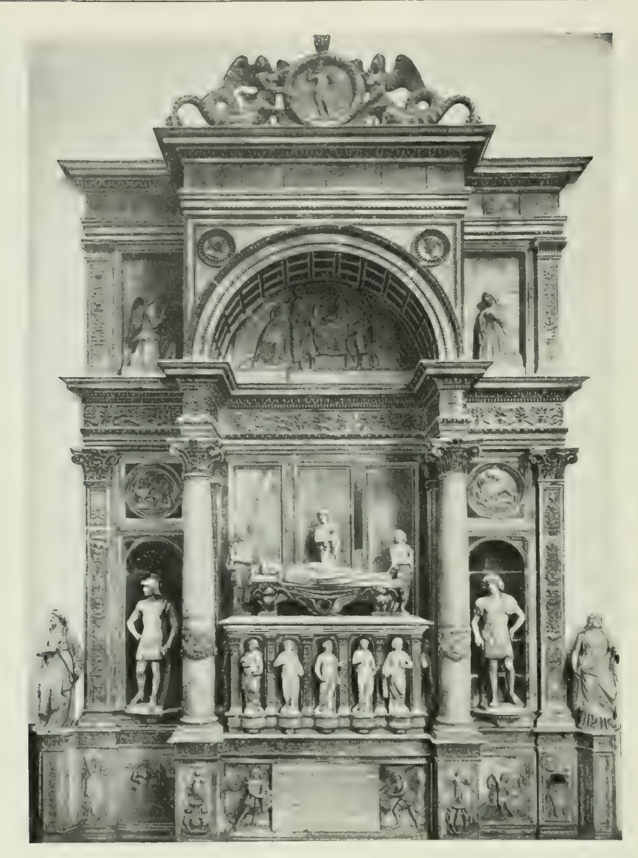
Von Desiderio da Settignano



214. Grabmal des Kardinals von Portugal († 1459)
S. Miniato al Monte, Florenz
Von Antonio Rossellino

Santa Croce, das Pantheon von Florenz, ist die Wiege des Renaissance - Wandnischengrabes. Dort hatte der auch als Baumeister tätige Bernardo Rossellino in dem Grabmal des Leonardo Bruni das erste Beispiel dieses Typus gegeben, dem Desiderio da Settignano im Grabmal des Carlo Marzuppini nachfolgte. Bernardo stammte aus der Schule Albertis, und noch in Desiderios Werk klingt das Portal nach, das Alberti für S. M. Novella schuf (151): Pilaster mit verkröpftem, durchlaufendem Gebälk, darüber die Archivolte. Innerhalb des so geschaffenen Rahmens zunächst, ein Wunder von Marmorarbeit, der Sarkophag, darüber auf dem Paradebette der Verstorbene in seinem Staatsgewand aufgebahrt. Die tote Wandfläche wird durch vier bunte Tafeln belebt, im Halbrund darüber ein Medaillon, Maria mit dem Kinde, in den Zwickeln anbetende Engel. Von dem die Archivolte krönenden Leuchter gehen Blattgewinde aus, welche, von Engeljünglingen, die auf der Verkröpfung des Gebälks stehen, aufgenommen, das Auge wieder zu dem Toten herableiten. Zwei kleine Schildknappen halten am Fuß der Pilaster Wacht. Man sieht: alle diese Figuren stehen gerade an den für den tektonischen Aufbau wichtigsten Punkten, sie versinnbildlichen also die statischen Kräfte, die der Architektur innewohnen, das Figürliche tritt in den Dienst des Tektonischen.

Anders bei Antonio Rossellino, dem Bruder, Schüler und Nachfolger Bernardos, in dem Grabmal des Kardinals von Portugal. Der strenge architektonische Rahmen lockert sich. Die Nische ist nicht mehr Bestandteil des Grabmals selbst, sondern der Grabkapelle, und der steinerne Vorhang setzt ihre tektonische Bedeutung noch mehr herab. Der Aufbau von Sarkophag und Paradebett ist derselbe, nur sind die frischen Putten Desiderios auf den Sarkophagdeckel hinaufgeklettert und sitzen zu Häupten und Füßen des Verstorbenen. Durchgreifender mußte das übrigbleibende Halbrund umgestaltet werden. Es galt, den Standort für die Engeljünglinge, der sich dort ungezwungen bot, hier künstlich zu schaffen. Daher steigen schmale Pfeiler ziemlich willkürlich beiderseits an der Rückwand auf und tragen ein genau mit dem gelagerten Toten abschneidendes Gebälk: hier knien die Engel, die mit Krone und Palme herbeigeeilt sind. Auch der vergitterte Rahmen dient nur der Raumfüllung und als Stützpunkt des Madonnenmedaillons, das von zwei kleineren Engeln in fliegender Geschäftigkeit gehalten wird. So hat sich hier das Verhältnis wesentlich zu Ungunsten des Tektonischen verschoben. Noch bezeichnen die knienden Engel einen statischen Konflikt, aber dieser Konflikt, ja das ganze Gerüst ist erst geschaffen um ihretwillen: das Tektonische tritt in den Dienst der Plastik. Im idealen Raume vollends schweben zu oberst die am Marzuppini-Grabmal noch streng eingerahmten Figuren. So ist alles Figürliche illusionistisch, in lebendigster Handlung begriffen gedacht und hat jede tektonische Fessel abgestreift.



215. Grabmal des Dogen Vendramin, 1494. Venedig

Seine weitere Ausbildung erhält das Nischengrab der florentinischen Frührenaissance in der venezianischen und römischen Hochrenaissance. Der entscheidende Fortschritt bei dem Grabmal des Dogen Vendramin besteht in der Zufügung der Seitenflügel; so wird aus dem einfachen Florentiner Typus der zusammengesetzte, aus dem einfachen Ton der Dreiklang. Das Mittel- und Hauptstück wird durch die Vorlage von Säulen ausgezeichnet, durch deren verkröpftes Gebälk auch der Oberbau mit vorgetragen wird.

Seine harmonische Vollendung findet dieser neue Typus durch Andrea Sansovino in den fast gleichen Gräbern des Girolamo Basso und Ascanio Sforza in Sta Maria del Popolo zu Rom. Die Vollsäulen in 215, so müssen wir uns denken, drückten für sein verfeinertes Empfinden zu sehr auf die Seitenflügel und ihren plastischen Schmuck. Er gleicht daher die Vollsäulen und Pilaster zu vier gleichberechtigten Halbsäulen aus. Nun erst tritt die Schönheit des in Venedig angeschlagenen Nischendreiklangs rein hervor. Auch ein andrer unreiner Ton verschwindet, die Füllung der toten Flächen über den Seitennischen durch Medaillons. Infolgedessen rücken die Seitennischen höher hinauf, so daß nun das Mittelfeld quadratisch wird; aber diese ungünstige Verschiebung der Proportionen wird durch den Einschub eines besonderen Sockels wieder ausgeglichen. Die oberen Seitenflügel fallen. Dafür übernehmen die Sitzfiguren des Glaubens und der Hoffnung die Überleitung zum erhöhten Mittelfeld gleich den Voluten einer Kirchenfassade (s. 151 ff., 171, 173); sie haben also tektonische Funktion. Auch die Krönung durch den barocken Aufsatz mit dem Sitzbilde Gott-Vaters und den herbeieilenden Leuchterengeln ist tektonisch-dekorativ. Das flache Nischenrund hält alle diese figürlichen Ausstrahlungen durch seine Schattenwirkung zusammen. Im Innern fügen sich die Figuren ungezwungen nur in die Seitennischen ein. Denn gerade in der Mitte will sich



216. Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza. Sta Maria del Popolo, Rom. 1507
Von Andrea Sansovino

dem Ebenmaß des Architektonischen das Figürliche nicht recht einordnen. Damit die Hauptfigur gegenüber den Begleitfiguren nicht zu klein erscheint, muß der Verstorbene diese unbequeme, gezwungene Lage unruhigen Schlafes einnehmen; auch die Verkleinerung des Untersatzes dient dem gleichen Zweck. Hier klafft ein Zwiespalt zwischen alter Tradition und neuem Formgefühl.

Vergleicht man das Verhältnis zwischen dem dekorativen Aufbau und dem Figurenschmuck im ganzen, so bedeutet das Sforzagrab eine entschiedene Klärung des künstlerischen Geschmacks: kein idealer Raum mehr, nur in den Leuchterengeln lebt noch ein Rest illusionistischer Wirkung. Sonst werden die Figuren durchaus als Marmorstatuen behandelt und in den aus dem gleichen Material bestehenden Rahmen teils als Füllung, teils als Ersatz für Architekturteile eingegliedert. Sie scheinen ebensosehr für den tektonischen Rahmen da zu sein, wie dieser für jene, und beide gehören derselben Sphäre an, einer abstrakten, auf die Illusion verzichtenden Kunst, wie es den Idealen der Hochrenaissance entsprach.



217. Grabmal des Lorenzo de' Medici, S. Lorenzo, Florenz. Seit 1519
Von Michelangelo

Eine neue, überraschende Lösung für das Problem des Wandgrabes gibt der große Michelangelo in seinen Mediceergräbern in der eigens für diesen Zweck von ihm geschaffenen Kapelle bei S. Lorenzo. Der vor die Wand gestellte Sarkophag soll mit ihr zu einer ästhetischen Einheit verschmelzen. Das künstlerische Mittel dazu ist der auf beide verteilte Figurenschmuck, der schon in sich eine plastische und geometrische Einheit bildet und nun in die eigens für ihn geschaffene architektonische Gliederung hineingezogen wird. Die lagernden Figuren, Abend und Morgen (Aurora), finden Hintergrund und Echo in dem horizontalen Sockel, nur mit den Köpfen in die obere Sphäre hineinragend; der „gedankenvolle" (pensieroso) Lorenzo sitzt aufrecht in der Wandnische zwischen den Vertikalen der Doppelpilaster, die unmittelbar von den Schultern der Gelagerten aufsteigen, und weil die Gruppe in seinem Haupte gipfeln soll, fehlt gerade über ihm der Segmentbogen der leerbleibenden Seitennischen. Unendlich fein abgewogen ist auch die Haltung der Figuren und ihre gegenseitige Beziehung. Eng zusammengedrängt sind die Umrisse, die Glieder vielfach parallel geordnet, so daß sie sich, wenn man von den niedergehenden Unterschenkeln absieht, durch geometrische Figuren (Rhomben) umschreiben lassen. Man beobachte ferner, wie die Figur des Pensieroso durch den vorgestellten rechten Fuß auf die Aurora, durch die Wendung des geneigten, absichtlich



218. Grabmal Urbans VIII. († 1644). St. Peter, Rom
Von Lorenzo Bernini

im Schatten gehaltenen Kopfes auf den im Gegensinne gewendeten Kopf des „Abends“ hinweist. Auf die Bedeutung der Figuren und ihren tragischen Stimmungsgehalt kommen wir noch zurück (S. 118f.).

Eine ganze Welt scheidet Michelangelo, den Begründer, und **Bernini**, den Vollender des Barock. Anstelle des rein linearen Aufbaues setzt er eine kompakte Masse mit allegorischen Figuren, Caritas und Justitia, und dem segnenden Papst als Krönung; jene sind zu diesem in dramatische Beziehung gesetzt. Der Hauptunterschied aber ist ein andrer, tieferer: die Kunst war inzwischen von der rein plastischen Auffassung der fest umrissenen, abtastbaren Form zu einer rein malerischen fortgeschritten. Gerade dem, was die Hochrenaissance, was noch Michelangelo will, daß äußere Erscheinung und plastische Formenunterlage eins sind, geht Bernini absichtlich aus dem Wege: die Umrisse, dort fest geschlossen, zerflattern hier, und dafür spielen Schatten und Lichter unruhig auf willkürlich gebauschten pathetischen Gewandmassen, unter denen alle feste Form verschwindet. Die Einordnung in eine Nische zieht das Fluidum der Luft und der Schattenwirkung für die malerische Verstärkung der Tiefengliederung mit heran, die Unruhe wird noch vermehrt durch die Reflexe des verschiedenartigen, glänzend polierten, kostbaren Materials, Marmor und Bronze.



219. Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen. Thomaskirche, Straßburg. Vollendet 1777

Von Jean Baptiste Pigalle

Blicken wir auf unsern Weg zurück, so hatte die Frührenaissance die tektonischen Kräfte mit köstlicher Naivität aus ihrer Verborgenheit herausspringen lassen und sie als kecke Schildknappen oder liebenswürdige Girlandenträger an den entscheidenden Stellen aufgepflanzt (213). Schon enger setzte Antonio Rossellino die Figuren zu dem Verstorbenen in Beziehung: sie sitzen trauernd auf seiner Sarglade, bringen ihm Krone und Palme oder schweben eifrig mit dem Kranzbild der Madonna herbei (214). Die Figuren der Hochrenaissance dagegen sind völlig abstrakte, allegorische Gebilde, die einer lebendigen Beziehung zum Toten entbehren (216). Michelangelo führt in seinen Mediceergräbern ein Neues, Ungeheures in die Kunst ein. Gewissermaßen unpersönlich standen die frühern Meister

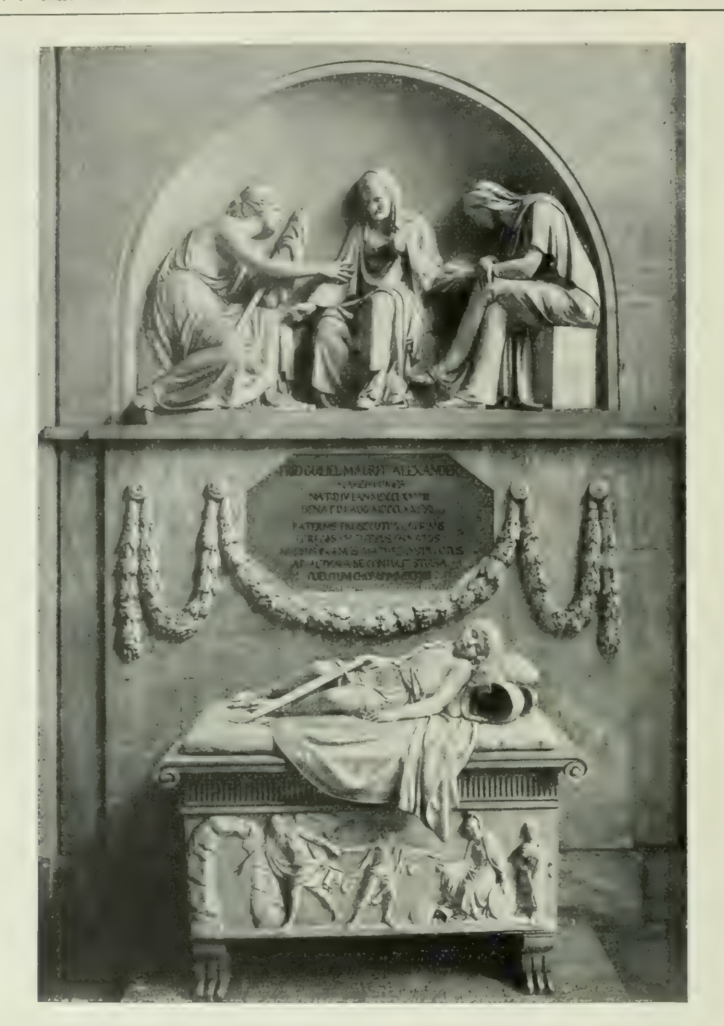
ihrer Aufgabe gegenüber, sie gaben das Beste ihrer Kunst her, aber nicht – sich selbst. Das tut erst Michelangelo, ja er gibt im Grunde nur sich selbst. Was er als Mensch, als Künstler innerlich erlebt und erlitten, die drückende Schwere des Erdendaseins, die den freien Aufschwung der Seele hemmt, der träge Widerstand der Außenwelt, die Enttäuschung des Patrioten, der seine heißgeliebte Vaterstadt geknechtet sieht, mit einem Wort, die eigene tief leidenschaftliche Stimmung spricht aus diesem Pensieroso, aus diesen dumpf zum Schlaf sich neigenden, schwer aus ihm erwachenden Kolossalgestalten, diesen Symbolen der Zeitlichkeit. So tief ins innerste Heiligtum der Menschenseele hatte noch kein Plastiker die Kunst geführt. Aber nun folgt in Bernini ein völliger Umschlag: ist die Seele einmal, wie bei Michelangelo, aus dem innern Gleichgewicht gebracht, das die Hochrenaissance zu Schöpfungen reinster Harmonie befähigte, so entlädt sie sich — und dies ist das neue Weltgefühl des Barock — pathetisch nach außen. Daher bei Bernini feierlicher Pomp in der immerhin groß gedachten Papststatue, die Allegorien stellen lebende Bilder, ja, eine neue Erfindung, ein geflügeltes Gerippe nistet sich wie eine Spinne auf dem Sargdeckel ein und gräbt den Namen des Toten in eine Bronzetafel (218).



220. Grabmal des Generals von Rodt († 1743) Münster zu Freiberg i. B.
Von Christian Wenzinger

Das Pathos des Meisters steigert die von ihm abhängige Kunst förmlich ins Theatralische. Von den Stufen des eigenen Grabobelisken schreitet der gefeierte Generalissimus der französischen Armeen, der Sohn Augusts des Starken, der Sieger von Fontenoy und Bergen op Zoom, dem Sarge zu, den der in ein Leichentuch gehüllte Tod öffnet, während eine blühende Frauengestalt, Frankreich, ihn zurückzuhalten sucht und den Tod, der mit der Linken sein abgelaufenes Stundenglas emporhebt, flehentlich um Aufschub bittet. Am Fußende des Sarges trauert, auf seine Keule gestützt, Herkules, das Symbol der Stärke. Vor dem Marschallstab des Helden taumeln die Wappentiere der besiegten Reiche, der Adler Österreichs, der Löwe Hollands und der Leopard Englands, über ihren niedergebrochenen Feldzeichen zurück, während die Fahnen Frankreichs stolz in die Lüfte steigen.

Das Äußerste endlich an theatralischem Pathos leistet das Rokoko. Hatte die Allegorie Pigalles immerhin noch festen Boden unter den Füßen, so wird bei dem Grabmal des Generals von Rodt das Architektonische vollends von dem Allegorischen überwuchert. Der von Bernini erfundene Genius hockt hier wirklich, kaum erkennbar, wie eine Spinne im Netz, die fliegende Statue der Fama, die den Ruhm des Helden ausposaunt, spricht aller Statik Hohn, die Trauer macht einer weinerlichen Rührseligkeit Platz, die bei Minerva – oder ist es die Kriegsgöttin Bellona? – sogar des Tränentüchleins nicht entraten kann, das den Sockel drapierende Löwenfell des Herkules muß die Grabinschrift tragen; man sieht: die Enkelin der Renaissance war ihrer Auflösung nahe – so konnte es unmöglich weitergehen!



221. Grabmal des Grafen von der Mark, Berlin
Von Gottfried Schadow, 1790

Diesem „Karneval der Plastik" machte, wie ein Italiener ihn heraufbeschworen hatte, ein Italiener, Canova, ein Ende. Das erste, was er dem Grabmal wiederum verleiht, ist Monumentalität, er greift (222) zurück auf den uralten Typus der Pyramide, wenn auch nur als Kulisse. In das schaurige Dunkel der Grabespforte, die ein Löwe bewacht, tritt, die Urne in Händen, von zwei Mädchengestalten umgeben, die trauernde Tugend ein; eine eindrucksvolle Gruppe, ein Greis, von einer Jungfrau geführt, gibt der Wohltäterin der Armen das letzte Geleit. Die Form hat sich dem klassischen Ideal genähert (s. S. 138); die künstlerische Idee freilich vermochte sich von der Richtung Berninis noch nicht ganz freizumachen.

Schon mehr gelingt dies dem Berliner Gottfried Schadow in dem Grabmal des Grafen von der Mark. Eindrucksvoll ist vor allem die vornehme Ruhe und Geschlossenheit des Aufbaues; die einfache und doch so wohlgelungene Verbindung des vor die Wand gestellten Sarkophags mit dieser und der in sie eingetieften Reliefnische nimmt das Thema der Mediceergräber erfolgreich wieder auf. Noch klingen in dem Sarkophagrelief barocke Motive nach, die Schadow von dem Entwurf seines Lehrers Tassaert beibehalten hatte; aber vollendet schön, der Natur abgelauscht, an der Antike geläutert ist die Figur des schlafenden Knaben, der von künftigen Heldentaten träumt; auch das Parzenrelief ist bei klassischer Haltung von großer Frische.

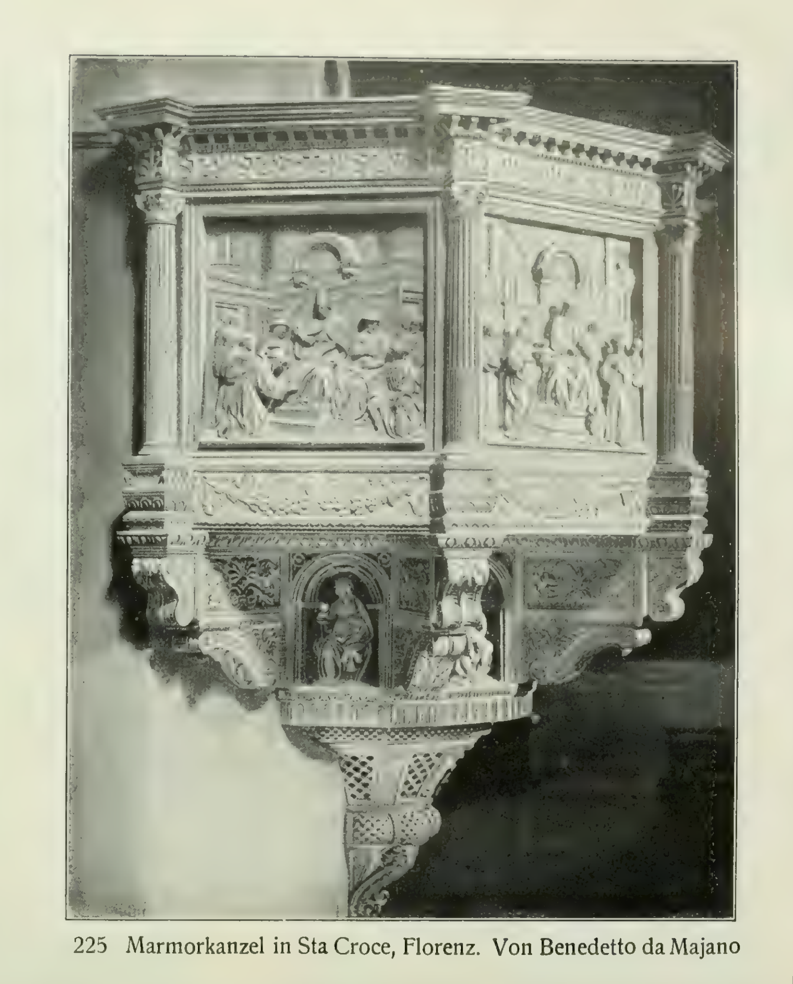


222. Grabmal der Erzherzogin Christiana (Ausschnitt). Wien
Von Canova, 1805



223. Monument aux Morts (Ausschnitt). Friedhof Père-Lachaise, Paris
Von Albert Bartholomé, 1899

Galten die bisher von uns besprochenen Werke der hervorragenden Einzelpersönlichkeit – sehr angenehm berührt die weise Mäßigung im Monumentalen bei Schadows Grabmal eines fürstlichen Kindes — so ist das bedeutendste neuzeitliche Werk dieser Gattung, das große Totenmal auf dem Père-Lachaise zu Paris, für die vielen Tausende der Millionenstadt bestimmt, deren Grabstätte namenlos bleibt. So entsteht ein Massendenkmal von breiter architektonischer und figürlicher Entfaltung. Bartholomé greift wieder zu dem Motiv der Grabkammer und weiß ihm durch die leise ägyptisierenden Formen einen neuen, sinnvollen Reiz zu verleihen. In die dunkle Pforte treten Mann und Weib vereint, an den Wänden sich forttastend, ein, gefaßt der Mann, trostbedürftig auf seine Schulter sich lehnend das Weib. Und dann auf schmalem Steg, der nur einem Raum gewährt und so zu reliefartigem Aufreihen zwingt, die Masse der Todgeweihten, alt und jung, blühendes und verwelktes Leben: links, weil gehemmt durch die sitzende Greisin, keilförmig sich ballend die auf den Tod Wartenden, ihm Zustrebenden; rechts, durch den Entschluß des Vordersten, der Pforte zu nahen, sich lockernd die Schar der Berufenen – das Ganze ein erschütternder Hymnus des Schmerzes, von dumpfer Verzweiflung bis zu wehmütiger Ergebung, die der Welt eine letzte Kußhand zuwirft.



224. Marmorkanzel im Baptisterium zu Pisa. Von Niccolò Pisano

225 Marmorkanzel in Sta Croce, Florenz. Von Benedetto da Majano

An die Grabmäler reihen wir eine zweite Gattung dekorativer Werke an, die Kanzeln. Im Baptisterium seiner Vaterstadt steht das Meisterwerk des Pisaners Niccolò. Der Gesamtaufbau ist überaus klar und sachgemäß. Der Grundriß ist ein Sechseck. Von den äußeren Säulen ruht jede zweite — ein uraltes, schon von den Assyrern für Portalsäulen angewandtes, von der romanischen Kunst übernommenes sym-

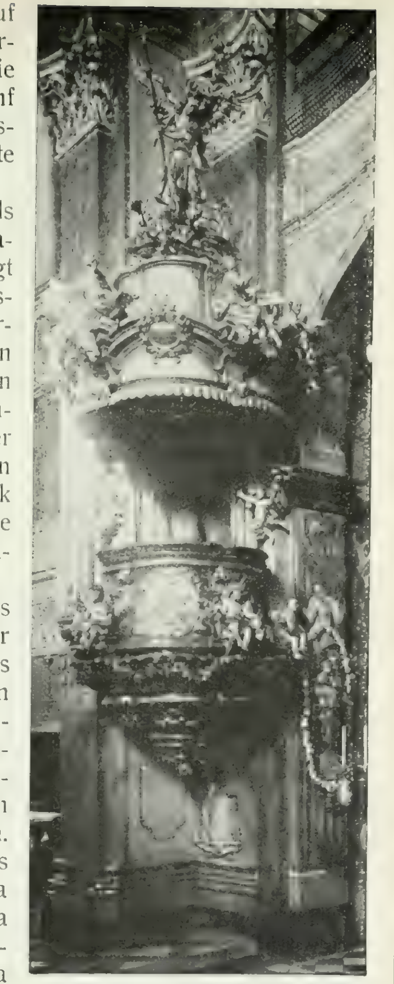


226. Verbrüggen, Kanzel in St. Gudula, Brüssel 1699

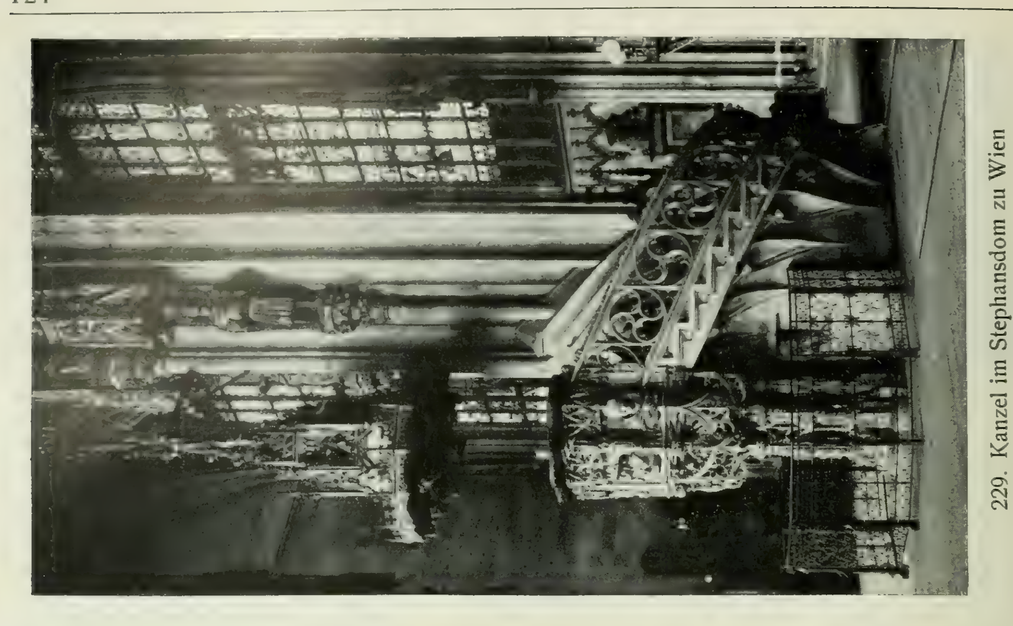
bolisches Motiv, das freilich der Statik Hohn spricht — auf einem Löwen, die Kanzelfüße sind durch Kleeblattbogen verbunden. Als Stütze der Kanzelecken treten Tugenden ein, die Zwickel der Kleeblattbogen füllen Propheten, und die fünf durch Säulenbündel getrennten, fest eingerahmten Brüstungsfelder enthalten die Hauptszenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu (s. 369), die Kreuzigung und das Weltgericht.

Diese feste Gliederung des Kanzelkörpers übernimmt als etwas Gegebenes die schöne Kanzel von Benedetto da Majano in Sta Croce zu Florenz. Gleichfalls sechseckig, saugt sie sich mit dem entsprechenden Ausschnitt an einen der sechsseitigen Pfeiler an, dessen Durchbrechung den Zugang vermittelt. Konsolenartig entwickelt sich in doppeltem Anlauf in bald ausladenden, bald elastisch sich zusammenschnürenden Gliedern eine breitere Grundlage für ein System von Balkenköpfen mit Konsolen, worauf sich dann in feinster tektonischer Gliederung die Kanzelbrüstung mit Reliefs aus dem Leben des hl. Franz aufbaut. Das Werk schärft uns auch den Blick für das, was dem Werke Niccolòs noch fehlt, die organische Einheit: bei Wegnahme auch nur einer Stütze muß sie zusammenbrechen.

Einheitlicher schon ist Benedettos Schöpfung. Aber was sie mühsam, in den ausladenden Konsolen vielleicht sogar etwas kleinlich aus Einzelzellen zusammenfügt, das gibt das Barock aus einem Guß (227). Alle Einzelformen werden eingeschmolzen in den sich wie ein Eigengewächs aufbauenden, bald sich einziehenden, bald wohlig schwellenden Kanzelkörper, der nach oben in dem fast gleichwertig antwortenden Schalldeckel ausklingt. Der figürliche Schmuck von Engeln und Putten umgaukelt beide, ohne sie zu erdrücken. Anders bei der berühmten Brüsseler Kanzel! Ein förmliches Theater mit obligater Ausstattung, dies von allem, was da kreucht und fleugt, belebte Paradies, aus dem Adam und Eva von dem Engel mit flammendem Schwert vertrieben werden und dessen Wiedergewinnung oben durch die Madonna Drachentöterin symbolisiert wird.



227. Kanzel der Barmherz. Brüder, Graz

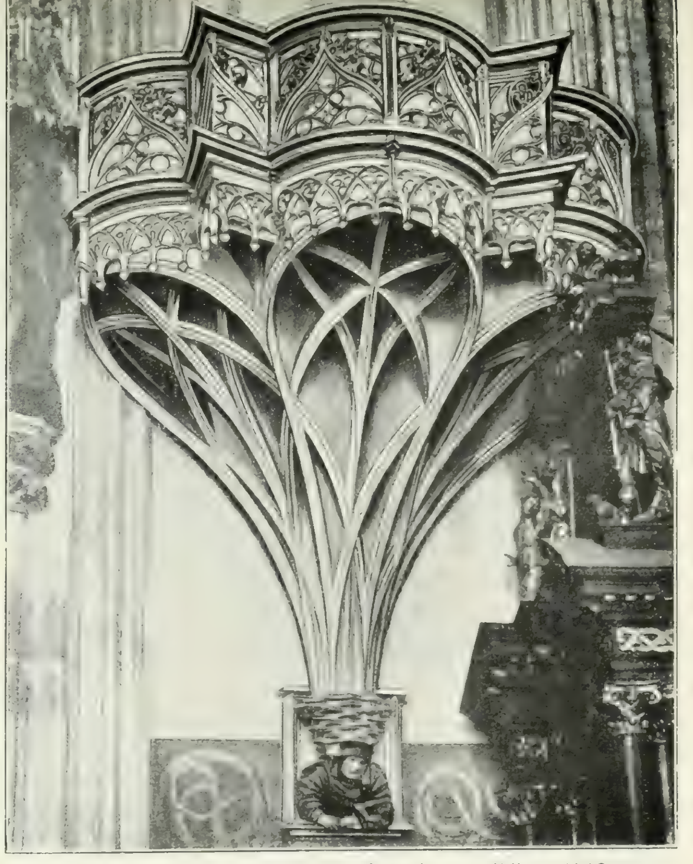


229. Kanzel im Stephansdom zu Wien

228. Die Kanzel im Münster in Straßburg. Von Hans Hammerer, 1485

Verfolgen wir denselben Prozeß auf dem Gebiet der Gotik, so entspricht der Pisaner Kanzel die für den großen Kanzelredner Geiler von Kaysersberg errichtete im Straßburger Münster. Sie steht ganz im Zeichen der Hochgotik, doch weist das erneuerte Treppengeländer schon spätgotische flamboyante Formen auf (vgl. 119). In streng tektonischem Aufbau stützen reich profilierte Pfeiler die fünf Eckpunkte des Kanzelkörpers, außerdem ein feingegliederter Mittelpfeiler den Kanzelboden. Die Eckpfeiler sind unter sich durch Maßwerk verstrebt, das aber ästhetisch diese Funktion verleugnet; es ist keine Verflechtung zweier sog. Eselsrücken, sondern je zwei gekuppelte Spitzbogen sind mit den Scheiteln aufeinandergesetzt (vgl. 133 f.). Sämtliche Stützen sind mit Statuarik überreich beladen; in Nischen und Tabernakeln stehen Evangelisten und Kirchenväter, männliche und weibliche Heilige. Die Kanzelbrüstung ist ganz in gotisch überdachtes Nischenwerk aufgelöst, der Hintergrund verliert sich im Dunkel, die Wirkung des Figürlichen, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, weiterhin die Apostel, ist ganz auf ein malerisches Helldunkel berechnet. Des Guten fast zuviel sind die an den Ecksäulchen angebrachten Tabernakel, worin Engel mit den Marterwerkzeugen stehen. Trotz dieser Überladung mit überaus zierlicher (heute erneuerter) plastischer Kleinarbeit erleidet der Eindruck standfester Tektonik keinerlei Einbuße.

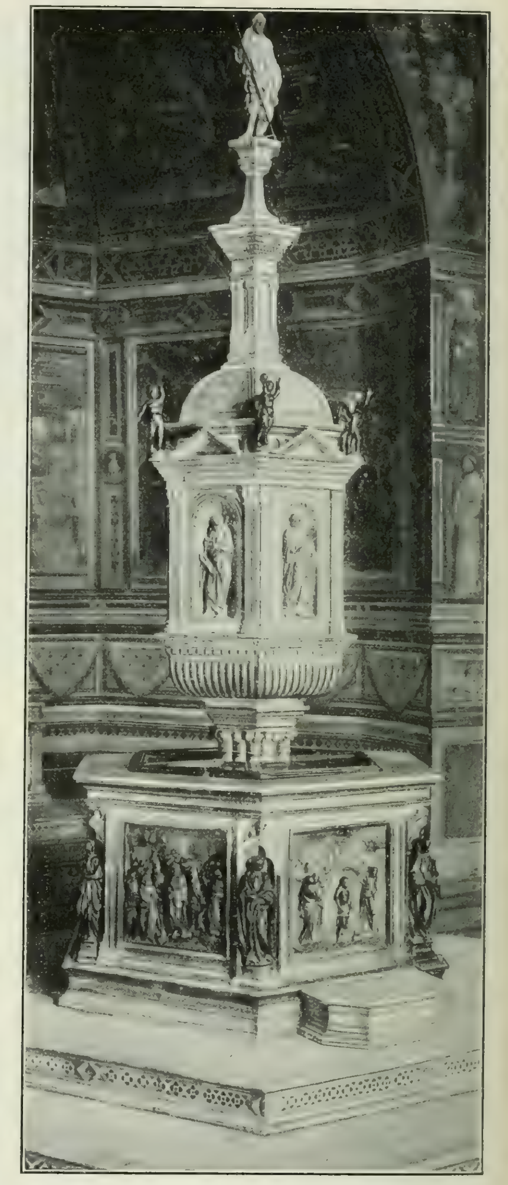
Fortgeschrittener im Typus ist die Predigtkanzel im Wiener St. Stephansdom. Die Eckpfeiler sind verschwunden, dafür ist der Mittelpfeiler in ein System zierlicher Stützen aufgelöst, woraus ein ganzes Nest geschmeidiger Maßwerkspitzen hervorwächst, in das der Kanzelkörper ohne ersichtlichen tektonischen Zusammenhang eingebettet ist. Aus der Kanzelbrüstung tauchen die Büsten der vier großen Kirchenväter auf, „lebensvolle Typen der Domgeistlichkeit“. Unter der schön geschwungenen Treppe sieht man den Meister der Kanzel hinter einem Fensterchen der Predigt andächtig lauschen.



230. Die Sängerkanzel im Stephansdom zu Wien. 1513
Von Anton Pilgram

Verbot sich bei einer steinernen Freikanzel der Verzicht auf einen Kanzelfuß von selbst, so findet die Spätgotik dennoch in der wie ein Schwalbennest an einen breiten Pfeiler angeklebten Sängerkanzel in demselben Dom eine Lösung im Sinne von 225 7. Aus einem nestartigen Gebilde, zu dessen Stütze der mit seinem Handwerkszeug aus einem Fenster hervorlugende Meister Pilgram sich selbst hergibt, schießt wie ein Feuerwerk ein ganzes Bündel schlanker, elastischer, sich durchkreuzender und teilender Stäbe hervor, die sich oben zu einer kleeblattförmigen Konsole zusammenschließen. Ihrem bewegten Umriß, der durch eingeschobene scharfe Ecken an Energie gewinnt, folgt die rein ornamental dekorierte Brüstung.

Eine zweite zur Kirchenausstattung gehörige Gattung dekorativer Werke sind die Ciborien oder Tabernakel, zu deutsch Sakramentshäuschen. Es war ein feiner Gedanke, in der Taufkirche S. Giovanni zu Siena ein solches Tabernakel mit dem Taufbrunnen zu verbinden und so die Behältnisse der beiden wichtigsten Sakramente bedeutungsvoll zu einem Werke von seltener Eigenart zu vereinigen. Die Ausführung ward einem Meister anvertraut, der als einziger Sienese sich neben den Florentiner Meistern der Frührenaissance, Ghiberti und Donatello, behaupten kann, Jacopo della Quercia. Aus dem Wasserspiegel des sechseckigen Taufbeckens, dessen Felder noch durch gotische Figurennischen getrennt und mit Bronzereliefs auch von den Künstlerhänden Ghibertis und Donatellos geschmückt sind (s. 374), wächst das laternenartige Tabernakel heraus.



231. Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena
Von Jacopo della Quercia

Vergleicht man mit Jacopos Werk das Ciborium, das Benedetto da Majano, der Schöpfer der Marmorkanzel in Sta Croce, ein halbes Jahrhundert weiter für S. Domenico in Siena schuf, so springt die inzwischen eingetretene Verfeinerung des künstlerischen Geschmacks in die Augen. Der Aufbau Quercias erscheint gegenüber dem Majanos zu schwer, das Tabernakel zu massig, der hohe, doppeltgegliederte Dachaufbau zu lang ausgezogen. Einen Vorzug freilich hat Quercias Tabernakel vor jenem andern voraus: es ist bequem zugänglich, während das Wunderwerk Benedettos hinter dem Altar von S. Domenico in schwer erreichbarer Höhe thront. Benedetto bildet einen wuchtigen viereckigen Sockel aus, den er auf einen besonderen Untersatz mit stark vortretender Deckplatte stellt. Erscheint dieser Unterbau unverrückbar, so ist das eigentliche Tabernakel beweglich gedacht und darum so geformt, als sollte es wie eine Monstranz gefaßt und von dem Sockel herabgenommen werden können. Von vollendetem Ebenmaß in den Verhältnissen und entzückender Feinheit der Modellierung ist insbesondere der Fuß der Laterne. Rosettengeschmückter Knauf, Eierstab und Akanthus sind die Motive, aus denen er sich zusammensetzt, härtere architektonische Zierformen, Kannelierung und Zahnschnitt, wie bei Quercia, sind verbannt. Die Laterne erscheint infolge der Durchbrechung der Füllungen luftiger und daher leichter als bei Quercia, auch das Kuppeldach ist vereinfacht, ohne Giebel und Figurenschmuck. Der Kuppelhelm ist geschuppt, wie mit Ziegeln gedeckt. Es folgt eine zweite Laterne, die das Hauptmotiv im kleinen wiederholt, aber statt des Helms die Statuette des Erlösers trägt. So weiß Benedetto auf Grund der künstlerischen Errungenschaften der Zwischenzeit sein Vorbild mit dem ihm eigenen Formgefühl zu einem schlechthin vollkommenen tektonisch-dekorativen Organismus auszugestalten.



232. Ciborium in San Domenico zu Siena

Von Benedetto da Majano







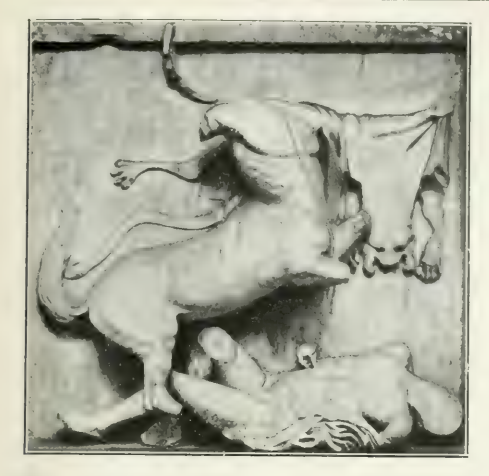
233. Kentaur und Lapithe

234. Lapithe und Kentaur

Ein stolzes Siegesdenkmal war es, welches das aus der Persernot verjüngt hervorgegangene Athen auf der Höhe der Burg errichtete, sich zum Ruhme, seiner Erretterin, der jungfräulichen Göttin Athene, als Dank (21). Aber eins fehlt in dem reichen bildnerischen Schmuck, womit Phidias und seine Genossen den Parthenon überschüttet haben, die Sieger und Besiegten selbst, sicherlich aus einer Empfindung sittlich-religiösen Taktes heraus, wie sie schon aus Homers Worten spricht: „Sünde ja ist's, laut über erschlagene Männer zu jauchzen" (Odyssee XXII 412). Nur im Spiegelbilde der großen Taten der Vorzeit feiert man den eigenen Sieg, als einen Triumph der hellenischen Geisteskultur über das rohe Barbarentum, wie ihn die Götter über die Giganten, die Lapithen über die Kentauren, die eigenen Vorfahren der Athener über die Amazonen und die Achäer über die Trojaner davongetragen hatten. Von den 92 Metopen rings um den Tempel, auf denen diese vier verschiedenen Kämpfe geschildert werden, sind die der Südseite am besten erhalten. Sie gelten jenem Streit der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos, in dem Theseus, der attische Volksheros, dem Freunde zu Hilfe kam. Eine ebenso schwierige wie lohnende Aufgabe für die Künstler, auf enger Bildtafel dem Zusammenstoß der tierischen Kraft dieser Roßmenschen mit athletisch geschulten hellenischen Jünglingen immer wieder eine neue Wendung zu geben! Das Relief selbst mußte unter dem Schatten des weitvorspringenden Gebälks ein hohes sein; die Figuren sind teilweise in voller Körperlichkeit vom Grunde losgelöst und hoben sich farbig vom einfarbigen Hintergrunde ab (Tafel I). Wir geben vier verhältnismäßig wohlerhaltene Platten.

233. Der Kentaur hat den Lapithen niedergeritten, so daß dieser ins Knie gesunken ist. Nur mit Mühe hält er sich mit der Linken noch am Boden aufrecht und sucht mit der Rechten sich des Angreifers zu erwehren, der ihn mit der linken Hand durch einen Griff ins Haar und zugleich durch den Druck des linken Vorderhufs auf den rechten Oberschenkel festhält. Doch vergebens, schon holt der Kentaur mit der Rechten zum tödlichen Streiche aus. Überblicken wir die Komposition im ganzen, so macht sie fast den Eindruck einer geometrischen Konstruktion, die um der Sachlichkeit willen auch unschöne Parallelen nicht vermeidet. Der Stil erlaubt keine Verkürzungen und nur geringe Überschneidungen, damit die Funktion der Gelenke, dieser Scharniere der Bewegung, nicht verdunkelt wird. Der Körper wird jedesmal da, wo seine Hauptausdehnung im Profil zur ideellen Bildebene senkrecht stehen würde, durch eine wohlmotivierte Drehung um seine Achse dieser Ebene angenähert. Auch der von der Schulter des Unterlegenen herabgesunkene (farbige) Mantel unterstützt als Folie für den nackten Körper die Übersichtlichkeit.

Fortgeschrittener, freier ist bereits 234. Die Art, wie der Niedergesunkene sich aufrecht hält, ist natürlich und überzeugend. Verwunderlich dagegen ist für den ersten Blick sein Versuch, sich gegen den Wurf mit dem schweren Weinkrug — Wein und Weiber hatten beim Hochzeitsmahle die Leidenschaften der Halbtiere erhitzt — durch diese Schildhaltung zu





235. Triumphierender Kentaur



236. Siegreicher Lapithe

schützen. Ganz abgesehen von dem Ursprung des griechischen Reliefs aus der Malerei (s. S. 136) war die richtige Schildhaltung durch die vordere Begrenzung der Marmorplatte ausgeschlossen. Aber das technisch Notwendige ist auch ästhetisch gerechtfertigt. Die griechische Kunst hat sich nie gescheut, zugunsten höherer Zwecke von der Wirklichkeit abzuweichen: die richtige Schildhaltung würde die Klarheit und Abrundung der Komposition beeinträchtigt haben. Nun fällt es uns auch erst auf, daß der Tierkörper im Verhältnis zu klein gebildet ist, auch dies aus höheren künstlerischen Rücksichten, weil sonst die Masse des Tierischen die Komposition erdrückt hätte. Wenn wir im Blick des Unterlegenen die Bitte um Schonung, im scheinbaren Zögern des Kentauren eine Regung des Mitleids zu lesen glauben, so haben diese ethischen Momente dem Künstler sicherlich ferngelegen; nur eine gewisse altertümliche Gebundenheit des Stils ruft diesen Eindruck hervor.

Diese leise Gebundenheit ist ganz überwunden in den beiden andern Metopen. Wie sprengt der siegreiche Kentaur triumphierend über den am Boden sich windenden Feind! Wie peitscht er mit dem Schweif jubelnd die Luft, und selbst Tatze und Schweif des Löwenfells, das er als Schild über den linken Arm geworfen hat, nehmen an diesem Siegestaumel teil; die Rechte schwang wohl siegestrunken eine Waffe. Aber auch der Besiegte verdient Beachtung. Wie kunstvoll ist der edle Leib mit dem todesmatt zurückgesunkenen Haupt davor bewahrt, eine unförmige Masse zu bilden! Das linke Knie hält der rechte Hinterfuß des Kentauren in der Schwebe, das rechte ist im scharfen Winkel gebogen, weil der Sieger mit seinem linken Hinterhuf auf dessen Spann getreten ist. Auch hier das Bestreben, beiden Körpern möglichst viel Fläche für die Vorderansicht abzugewinnen. Beachtenswert ist auch das hier deutlich befolgte Gesetz der Raumfüllung, welches keine größeren leeren Flächen duldet.

Und endlich 236! Der Grieche, vielleicht sogar Theseus selbst, hat einen Kentaur im Nacken gefaßt und stößt ihm die hocherhobene Lanze in den Rücken. Dahin greift die Rechte des Kentauren, während sich die Linke von dem Griff des Siegers freizumachen sucht. Hier kommen zu den bisher beobachteten Vorzügen zwei neue hinzu. Einmal das packende Motiv der gegenseitigen Hemmung im Vorbeistürmen: die Bewegung, welche, falls fortgesetzt, den Rahmen der Bildtafel sprengen müßte, kommt, weil gegenseitig aufgehoben, einen Augenblick zum Stillstand und füllt so, gleichsam festgebannt, zugleich den Rahmen in vollkommenster Weise aus. Und zweitens: was in 233 nur erst schüchtern versucht wird, hier glänzt es in breiter, fast zu malerischer Entfaltung, der prachtvolle Faltenwurf des Mantels als Folie für die Kämpfergruppe.

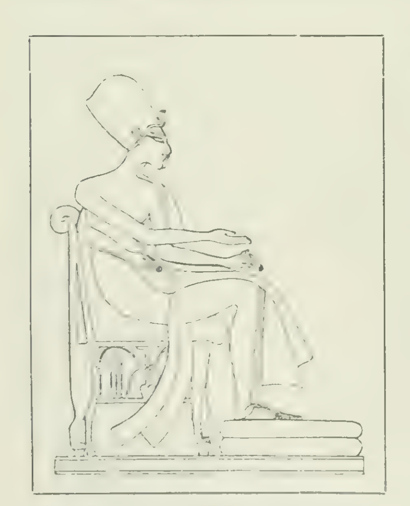
Die Unterschiede im Stil der beiden Metopenpaare erscheinen so groß, daß man geneigt ist, das erste Paar einer älteren Bildhauergeneration zuzuweisen, welche die altertümliche Befangenheit der Schule des Kritios und Nesiotes (306) noch nicht ganz abgestreift hatte, während man in dem zweiten die Hand jüngerer Meister zu erkennen glaubt, die mehr und mehr in die Auffassung der Schule des großen Phidias hineinwuchsen.


237. Göttergruppe


238. Bürger, den Festzug erwartend

Klingen die von dem schweren dorischen Gebälk des Parthenon eingerahmten Einzelkämpfe der Metopen weithin wie schmetternde Trompetenstöße, so empfängt uns beim Eintritt in die Ringhalle (s. 25) feierliche Prozessionsmusik. Nicht wie dort in Einzelgruppen zerhackt, sondern in ununterbrochenem, schier unabsehbarem Flusse wallt auf dem bunten Band des Frieses im Bilde der Zug einher, der sich alle vier Jahre an den großen Panathenäen durch die Straßen der Stadt hinauf zur Burg bewegte, um dem uralten Holzbild der Stadtschirmerin Athene im Erechtheion (28) ein kostbares, von attischen Frauen und Mädchen gewebtes Gewand darzubringen. Sterblichen Augen unsichtbar, haben, heute bei Athene zu Gaste, die Götter auf Stühlen Platz genommen; stehend harren die höchsten Beamten, auf ihre Stäbe gestützt, der Spitze des Zuges entgegen. Und nun naht feierlich, zu Fuß, zu Wagen, zu Roß, die edelste Menschenblüte Athens, bis am Schluß des Zuges die Bewegung stockt; wir sind am Ausgangspunkt der Prozession angelangt, wo man sich erst zum Zuge rüstet und ordnet. Nur wenige Platten aus dem 190 m langen, vielfach zerstörten Fries können wir hier geben; das Relief ist ganz flach, da es nur mittelbar, aus der Tiefe durch den Widerschein der Marmorplatten des Säulenumgangs, Licht erhielt.

237. Zwei Götter und eine Göttin, Poseidon, Apollo und Artemis, sitzen in behaglicher Ruhe, sich unbeobachtet fühlend, halb hintereinander, halb nebeneinander. Da sie alle im Profil sitzen, so müßten die Stühle streng genommen derart senkrecht zur Bildfläche stehen, daß die Nebeneinandersitzenden sich decken. Diese Folgerung zog, wie 241 zeigt, die ägyptische Kunst des neuen Reichs. Eine zweite Möglichkeit wäre, die Nebeneinandersitzenden hintereinander aufzureihen. Diesen Weg schlug die alte griechische Kunst ein. So sind auf dem künstlerischen Vorläufer unseres Frieses in Delphi die Götter in lebhafter Anteilnahme an einem Kampfe des trojanischen Krieges hintereinander aufgereiht (242). Das Unnatürliche dieses Auskunftsmittels leuchtet ein. Der Meister des Parthenonfrieses fand die Lösung durch Kombination der ägyptischen und der archaisch-griechischen Anordnung: er staffelt die Stühle in der Diagonale des Grundrisses halb neben-, halb hintereinander. Genialer noch als dieser technische Kunstgriff ist die Kunst der Charakteristik, mit der die auf dem delphischen Relief noch so gleichartigen Götter durch ihre Haltung und ihren Typus unterschieden werden. So Poseidon und Apollo, der ältere und der jüngere, der bärtige und der unbärtige Gott. Diesen sehen wir im Profil, daher in der Brust schmal, jenen, weil sich nach ihm umsehend, voll entfaltet; dieser faßt den (zu ergänzenden) Dreizack tief, jener stützt sein Zepter hoch auf; dieser setzt mit


241. Amenhotep IV. und Gemahlin
Nach Lepsius





239 Gruppen aus dem Reiterzuge 240

nebeneinandergehaltenen Knien den rechten Fuß zurück, jener legt einen Fuß über den andern, so daß die Knie deutlich auseinandertreten. Auch die Haltung der unbeschäftigten rechten Arme ist charakteristisch unterschieden, hier lässig, dort zierlich. Dem entspricht die Gewandung. Bei Poseidon liegt der Zipfel des Mantels auf dem Schoß, die Falten zwischen den Füßen sind hart und trocken; über Apollos aufgestützten Arm fällt der Mantel in reichem, dreieckigem Faltenwurf herab; schön geschwungen sind auch die von der Kniekehle ausgehenden Faltenzüge. Von vollendeter Anmut endlich ist die jugendliche Schwester des Apollo, Artemis. Bei seitlicher Wendung des Oberkörpers stellt sich der fein umrissene Kopf mit der Mädchenhaube wieder ins Profil; reizvoll ist auch die Haltung der rechten Hand, die den feinen Linnenchiton am weiteren Herabgleiten von der linken Schulter hindert.

Ohne die Nähe der Götter zu ahnen, steht, ihnen den Rücken zukehrend, die Gruppe der Beamten, nach gut attischem Brauch auf ihre Knotenstöcke gestützt; besonders prachtvoll die Einzelfigur rechts. Alle vier sind in Haltung, Gewandung, Ausdruck verschieden. Als stehende Figuren sind sie natürlich kleiner als die sitzenden Götter, so daß deren Größe und Hoheit bedeutungsvoll hervortritt; ursprünglich ist dies eine Folge der gleichen Frieshöhe, welche überall auch annähernd gleiche Kopfhöhe (Isokephalie) verlangt, damit keine toten Stellen bleiben. Dies Gesetz ist, wenn auch ohne Pedanterie, auf dem ganzen Fries durchgeführt, wie dies ein Blick auf die beiden Reiterplatten lehrt; die Kopfhöhe des Festordners im Hintergrunde ist fast dieselbe wie die der Reiter. Im übrigen bedarf es für die Reiterplatten kaum eines Wortes, so unmittelbar wirkt ihre vollendete Schönheit. In idealem Kostüm und ungezwungener Haltung, die edeln, bürstenmähnigen Rosse zu kurzem Galopp kräftig zusammennehmend, sprengt die jugendliche Schar heran. Auch hier ist der Kunstgriff angewandt, daß jeder Beritt in der Diagonale aufgereiht erscheint; der nicht überschnittene Reiter ist jedesmal der linke Flügelmann seines nach links (vom Beschauer) in die Tiefe sich entwickelnden Gliedes.

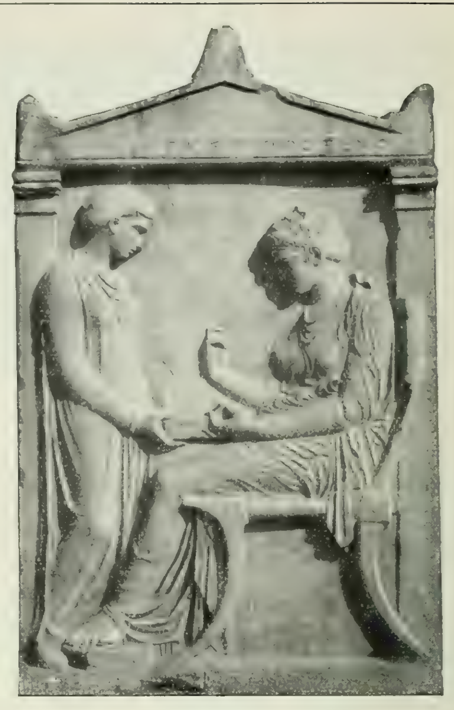


Ares Aphrodite Artemis Apollo Zeus

242. Relief vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi



243. Grabmal des Dexileos, gefallen 394 v. Chr.



244. Grabmal der Hegeso, Tochter des Proxenos

Der Einfluß der Parthenonbauhütte bleibt auch für die Folgezeit maßgebend. Ihn verraten auch die beiden schönsten Grabmäler, die noch heute draußen an der Gräberstraße vor dem Dipylontore stehen. Dexileos ist laut Inschrift als „einer der fünf Reiter", also vielleicht im Adjutantendienst verwendet, im korinthischen Feldzug 394 v. Chr. gefallen. Ideal wie die Darstellung des Verstorbenen ist auch die dargestellte Szene; sie vereinigt alle Vorzüge der Reliefplastik in sich, ungezwungene Gruppierung und Raumfüllung, klare Entfaltung der Formen und Bewegungsmotive wie Schönheit der Linienführung, und gehört fortan zum eisernen Typenbestande der griechischen Kunst. Steht so das Grabmal im Format wie in der Geschlossenheit der Komposition den Metopen des Parthenon nahe (auch hier glauben wir, wie in 234, in Blick und Haltung des Siegers ein mitleidiges Zögern zu bemerken), so erscheinen anderseits Roß und Reiter wie aus dem Fries gestohlen; die Erhebung des Reliefs steht zwischen beiden mitteninne. Natürlich haben wir es uns ebenso bemalt zu denken, wie die Metopen und den Fries des Parthenon.

Und nun zum Grabmal der Hegeso, der Tochter des Proxenos! Auf einem schön geschweiften, standfesten Sessel mit breiter, runder Rückenlehne sitzt die Herrin, um nach vollendeter Toilette aus dem Kästchen, das ihr die Dienerin darreicht, ein (ehemals in Farbe angegebenes) letztes Schmuckstück, etwa eine Halskette, auszuwählen. Während beim Dexileosgrab der Giebel, um Raum zu sparen, in der Luft schwebt, ruht er hier auf zwei einfachen Pfeilern. Sie geben den Figuren den festen idealen Rückhalt, dessen sie, einander zugeordnet und von der Außenwelt abgekehrt, bedürfen; indem jedoch der Stuhl der Herrin und die Figur der Dienerin etwas über diesen Rahmen hinausgreift, werden seine starren Linien fein gemildert. Daß die in einem langen, groben Ärmelgewand herantretende Dienerin erheblich kleiner gebildet ist als die sitzende, reichgekleidete Herrin, kann uns nicht mehr befremden, zugleich ergibt sich dabei der Vorteil, daß diese als die Hauptfigur, jene als Nebenfigur erscheint. Beide aber werden durch ein einfaches, fast unscheinbares Motiv zu einer Einheit von wunderbarer Harmonie zusammengeschlossen. Der von den Händen der Herrin beinahe zu zierlich gehaltene Schmuck befindet sich



245. Demeter, Triptolemos Persephone
Relief aus Eleusis

fast mathematisch genau in der Mitte der Bildfläche; auf ihm ruht der prüfende Blick beider, an sich völlig ausdruckslos, aber infolge der gesenkten Haltung der Köpfe scheint er tiefes Leben zu atmen. Mit geringen Mitteln, ehemals durch Farbe unterstützt, ist trotz der flachen Erhebung des Reliefs Tiefengliederung erreicht: dahin gehört der bleibeschwerte, über den Stuhl herabhängende Gewandzipfel, die Überschneidung des Gewandes durch den linken Arm, die Wendung des Oberkörpers, das Hervortreten des rechten Armes, hinter dem dann noch der leichte Kopfschleier herabfällt. Und neben der Geschlossenheit und scheinbaren Dreidimensionalität der Komposition welch wunderbare Ruhe! Sie wird hervorgebracht durch die Betonung der beiden Hauptrichtungen, der Horizontale (Rahmen, Stuhlsitz, Oberschenkel, Unterarm, Kästchen) und der Vertikale (Rahmen, Stuhllehne, Oberarm beider Figuren, vertikale Falten, Oberschenkel und Rückenlinie der Dienerin), ferner auch durch parallele Linienführung (so bei den rechten Unterarmen und den Unterschenkeln beider Figuren). Der Gehalt aber des Werkes geht über das einfache Motiv weit hinaus. Daß diese schöne Frau (Porträtähnlichkeit freilich lag der Kunst der Zeit noch fern) in der Blüte des Lebens dahingerafft wurde, das legt für jedes empfindende Gemüt den Gedanken des Schillerwortes nahe: „Auch das Schöne muß sterben!“ Aber was ihr das Schicksal geraubt, dafür sollte die Kunst Ersatz leisten: sie sollte im Marmorbilde fortleben und die Herzen der Vorübergehenden rühren. So liegt eine wundersame Stimmung leiser Wehmut über dieser Szene und verleiht ihr einen Wert, der, weil echt menschlich, über den Wandel der Zeiten erhaben und darum unverlierbar, ewig ist.

Und neben dem privaten Grabrelief ein religiöses, an Ort und Stelle gefundenes Kultbild: Triptolemos, der jugendliche Sohn des Königs Keleos von Eleusis, wird von den beiden großen eleusinischen Gottheiten, Demeter und Persephone, ausgesandt, um in ihrem Dienste den Segen des Ackerbaues unter den Menschen zu verbreiten. Die Göttin zur Linken, mit offenem Haar, im dorischen, ärmellosen Wollengewand (Peplos), die Linke am Zepter hoch aufstützend, reicht dem in freier, edler Haltung vor ihr stehenden Knaben einen kleinen Gegenstand, vermutlich eine Ähre, während die Göttin zur Rechten mit aufgestecktem Haar, ionischem Linnenpeplos und Mantel, mit großer, brennender Fackel soeben herantritt, um ihm einen Kranz aufs Haupt zu drücken. Ähre und Kranz waren in Farbe angegeben. Welche der Göttinnen die Mutter Demeter, welche die Tochter Persephone ist, bleibt strittig; doch würde man geneigt sein, in der matronenhaft strengen, die Haupthandlung vollziehenden Göttin zur Linken, der ja auch der Knabe zugekehrt ist, die Erdmutter, in der beweglicheren zur Rechten die Tochter zu erkennen. Auch in dieser, fast ganz auf die Vertikale gestellten Komposition ist es von hohem Reiz, den Mitteln im einzelnen nachzugehen, durch welche der Künstler die Gefahr der Eintönigkeit vermieden hat, ohne den streng sakralen Charakter des in ganz flachem Relief gehaltenen, ursprünglich farbigen Werkes zu verletzen: auch hier ist der Stil ganz vom großen Geist des Phidias durchtränkt.



246. Hermes, Eurydike und Orpheus. Relief in Neapel

Durch die Macht des Gesanges hatte Orpheus seine geliebte Gattin von dem König der Unterwelt zurückgewonnen und führt sie wieder zum Lichte empor. Da, auf der Mitte des Weges, vergißt er voll Sehnsucht die Bedingung, unter der sie ihm zurückgegeben war: er schaut sich nach ihr um, und sogleich führt Hermes, der Seelengeleiter, sie zum zweiten Male, diesmal unwiderruflich, zum Hades zurück. Diesen Augenblick stellt das Relief dar. Orpheus, in thrakischer Fuchspelzmütze und hohen Stiefeln, über dem gegürteten Chiton die fast bis zum Knie reichende Chlamys, hat sich soeben umgewandt und begrüßt Eurydike mit der Rechten. Diese, im dorischen Peplos, das Haupt, wie bei Verstorbenen üblich, mit dem Schleier bedeckt, legt dem Gatten vertraulich die Linke auf die Schulter, wie um sich seiner tröstlichen Nähe zu versichern. Aber im gleichen Augenblick ergreift Hermes ihre Rechte und trennt auf immer die Liebenden.

Wohin wir blicken, überall eine Fülle hoher künstlerischer Weisheit! Drei gleich große Figuren auf engem Raum und doch nicht beengt, die beiden Hauptfiguren in breiterer Entfaltung, die dritte im Profil; alle drei zu einer Einheit verbunden und doch wieder die mittlere mit der zur Rechten wie zur Linken ein zusammengehöriges Paar bildend, „wobei die seelischen und formalen Bindungen in reizvollem Widerspiel gegeneinanderklingen“: auf der einen Seite die beiden Gatten, durch die innige Neigung der Häupter eng vereint, auf der andern in gleichem Schritt und Tritt diejenigen, die alsbald gemeinsam den Rückweg antreten müssen. Wahrlich ein Wendepunkt von tragischer Gewalt: die Herzen haben sich gefunden, aber die Füße müssen sich trennen; in einen Augenblick zusammengedrängt Wiedersehen und Abschied, süßeste Freude und bitterstes Weh! Und wie wird diese Dreiheit durch die Sprache der Arme und Hände förmlich zur Einheit! Man verfolge die Linienführung von der rechten Hand des Hermes an, die in rührender Verlegenheit in die Falten des Chitons

greift, bis zu seiner rechten Schulter, von da dem Saume der Chlamys entlang bis zu der Verschränkung der Linken des Hermes mit der Rechten der Eurydike, dann wieder aufwärts zur Schulter und hinüber zu dem in sich selbst zurücklaufenden Doppelmotiv der Linken der Eurydike und der Rechten des Orpheus, bis schließlich das Auge der Richtung von Eurydikes linker Hand folgend zur linken Schulter des Orpheus hinüber und hinab zu seiner unter den Falten der Chlamys die Leier haltenden Linken läuft. So sind die Enden dieser Bewegung deutlich kontrastiert: bei dem mehr äußerlich beteiligten Hermes ist es ein innerliches, bei dem innerlich beteiligten Orpheus ein äußerliches Motiv. Auch sonst fein abgewogene Kontraste: die langbekleidete Frau zwischen den Männern im gegürteten Chiton; Hermes, den Reisehut im Nacken, barhaupt, Orpheus bedeckten Hauptes; der äußere Arm bei Hermes bloß, bei Orpheus verhüllt; Hermes mit nackten Beinen, Orpheus hochgestiefelt. Wie geschickt wird endlich durch den bis zur rechten Hüfte reichenden Überschlag bei Eurydike das Auge in die Diagonale gezogen, damit nicht die Gürtellinie das Bild in zwei Hälften zerschneidet! Und dazu das feine Spiel paralleler, sich schneidender, von einem Punkte ausstrahlender, die Körperformen umschreibender Faltenzüge! Der tragische Gehalt des Werkes macht es wahrscheinlich, daß das Original das Weihgeschenk eines Chorführers war, der in einer gleichnamigen Tragödie den Preis gewonnen hatte. Der Künstler wird in der Schule des Phidias zu suchen sein: hier ist die edle Einfalt und stille Größe, die Winckelmann und seiner Zeit als das Kennzeichen der gesamten griechischen Kunst erschien!

Und endlich ein politisches Relief, die Kopfleiste eines Bündnisvertrages zwischen dem Volk (Demos) von Athen und der Insel Kerkyra (Korfu). Der Demos in Gestalt eines würdigen Mannes ruhig, beinahe lässig, auf einem Steinsitz, vor ihm die Kerkyra in fast gezierter Haltung sich ihm zuwendend, nachdem sie eben noch Athene zugewandt war, die in Chiton und Mantel, mit korinthischem Helm, in der Linken die Lanze, leicht gesenkten Hauptes mit der Rechten auf den unten eingemeißelten Wortlaut des Vertrages hinweist. Auch hier völlige Klarheit der Komposition, wohltuende Gegensätze männlicher Ruhe, weiblicher Beweglichkeit und göttlicher Würde. Mit großer Treffsicherheit ist hier die Aufgabe gelöst, drei Figuren ohne engere Berührung so zu gruppieren, daß zwei von ihnen ein zusammengehöriges Paar bilden, das zu der dritten in gleichem Verhältnis steht. Man könnte von einer Gravitation der Beziehungen reden, die zwischen diesen drei Gestalten obwaltet: denkt man sich zum Beispiel Athene auf gleiche Entfernung nahe gerückt, so wäre sie mit den beiden andern in eine Reihe gestellt, und ihre Unnahbarkeit als Göttin wäre ebenso dahin wie ihre Bedeutung als Bürgin des beide Teile gleichermaßen verpflichtenden Bündnisvertrags.



247. Athenisches Urkundenrelief. 375 v. Chr.
Nach Heinrich Brunn



248, 249. Odysseus tötet die Freier



250. Vom borghesischen Sarkophag
Louvre, Paris



251. Asmus Jacob Carstens. Priamos bei Achill
Zeichnung

Während heutzutage Relief und Gemälde als zwei gesonderte Kunstarten gelten, waren beide nach griechischer Auffassung von Haus aus eng verwandt, ja fast ein und dasselbe. Das Vasenbild z. B. mit der Darstellung des Freiermords, wohl der Nachklang eines Wandgemäldes aus der Zeit vor Polygnot (S. 170), könnte mit Leichtigkeit ins Relief übertragen werden: dieselbe Schärfe der Umrisse, das gleiche Streben, Überschneidungen zu vermeiden, sofern sie nicht zur Klarstellung der Tiefenverhältnisse nötig sind, dabei Entwicklung der äußeren Motive aus den inneren, ja sogar Selbständigkeit dem Epos gegenüber, das von der Anwesenheit der Mägde bei dem Freiermord nichts weiß.

Wie erklärt sich diese Verwandtschaft? Daraus, daß das Relief aus der Malerei hervorgegangen ist. Die alte griechische Malerei kannte nur Umriß und Innenzeichnung bei flächenartiger Färbung, aber noch keine Schattierung. Wollte man den Figuren den Schein körperlicher Rundung geben, so ging man zum Relief über, das heißt, man entwarf die Figuren auf der Oberfläche der Steinplatte, umriß die Konturen mit dem Meißel und ging dann nach Bedürfnis in die Tiefe des Steines hinein, um die Figuren andeutungsweise modelliert herauszuheben. Wurden dann auf das so entstandene Relief die Farben aufgetragen, wobei der vertiefte Reliefgrund eine einfache neutrale Färbung erhielt, so hatte man ein Gemälde, das vor dem gewöhnlichen nur den Schein größerer Lebenswahrheit voraus hatte. Zu dieser linearen Einfachheit des alten Vasenbildes suchte der Klassizismus des



Rotfiguriges Vasenbild. Berlin



252. Bertel Thorwaldsen, Priamos bittet Achill um Hektors Leiche

Schleswiger Carstens und des Dänen Thorwaldsen zurückzukehren. Carstens, der Bahnbrecher dieser Richtung, legt in seiner Zeichnung (251) im Anschluß an den sog. borghesischen Sarkophag (250) die Gestalten des Priamos und Achill reliefartig auseinander.

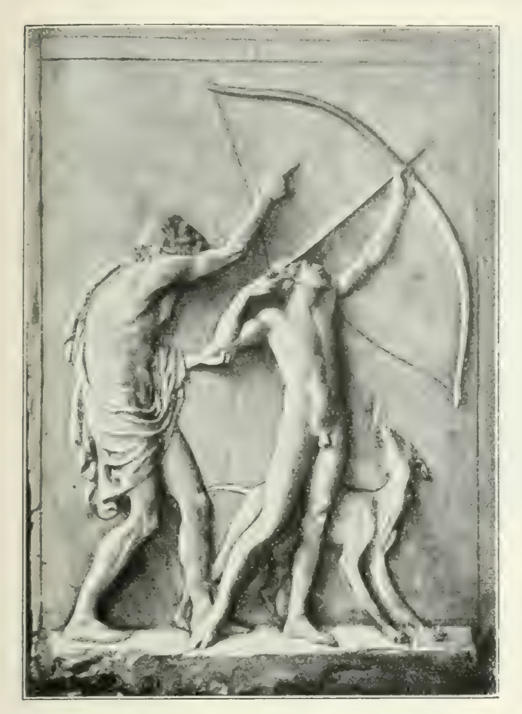
Strenger als der Zeichner Carstens hält sich der Plastiker Thorwaldsen an die Gesetze des griechischen Reliefstils. Zur völligen Entfaltung der Heldengestalt Achills fügt er einen derben Tisch und eine Fußbank hinzu. So kann er alle Glieder des Heldenleibes mit einer Art von berechnender Statik aufbauen. Aber, so fragen wir mit einem Blick auf 250, entspricht diese bewußt lässig-schöne Haltung dem ergreifenden Vorgang? Nein, nicht aus dem seelischen Motiv ist die äußere Haltung entwickelt, sondern diese ist ohne Rücksicht auf jenes gestaltet und wirkt daher frostig. Dahin gehört auch, daß Achill den Helm auf dem Haupte trägt, obwohl er doch in seinem Zelte sitzt. Fast noch schlimmer ist die Gestalt des herkulischen Mannes zur Rechten. So fleischerknechtmäßig durfte hier nicht zuschauen, wer dem edeln Achill irgendwie nahestand. Wenig befriedigen endlich die beiden Begleiter des Priamos: namentlich die Haltung des vorderen ist unschön und nur darauf berechnet, den Winkel zwischen Priamos und dem zweiten Begleiter auszufüllen. So ergibt die Analyse, daß der Klassizist Thorwaldsen über der äußeren Form die Entwicklung aus dem Seelischen vergaß: von außen her suchte er zu erreichen, was doch nur der selbstverständliche künstlerische Ausdruck innerer Vorgänge sein durfte.



253. Grabmal Stuardi, Rom. Von Antonio Canova

Canova, dem Vorkämpfer des Klassizismus in Italien, waren wir bereits oben als dem Erneuerer des monumentalen Grabmals begegnet (222). Prüfen wir die plastische Formensprache jenes Denkmals, so erkennt man, wie reliefartig die Gruppe zur Linken wirkt. Wie meisterhaft ist sie auf den ihr zugedachten Platz zugeschnitten, ja man kann sagen, daß Canova in ihr die schräge Kante der Pyramide geradezu ins Plastische übersetzt hat. Die Hauptrichtungslinie der Greisenfigur, vom Kopf bis zum rechten Fuß, fällt mit dieser Kante zusammen, auch einzelne Gliedmaßen bei dem Greise wie bei dem Mädchen laufen ihr parallel. Nicht ohne Absicht hebt sich das reizende Profil des Mädchenkopfes mit der zarten Nackenlinie von einer glatten Fläche ab. Die den Richtungsunterschied bezeichnende Vertikale ist bei beiden Figuren durch den rechten Oberarm und die dem Gesetz der Schwere gehorchenden Gewandfalten vertreten, die beruhigende Horizontale durch die Stufen und die wagerechten Fugen des Grabmals. Die Mittelgruppe wiederholt den Auftakt der Gruppe links und leitet das Auge wieder zu der etwas sentimentalen Gruppe rechts herab, die, um als Gegengewicht wirken zu können, breiteste Ausladung zeigt; die einförmig herabfließenden Gewänder, deren Richtung von den Falten des Teppichs anfgenommen wird, sollen wie ein schleppender Trauermarsch wirken.

Ein Relief im eigentlichen Sinne von Canovas Hand, zugleich auch die Virtuosität seiner Technik, zeigt das Grabmal Stuardi. Nur scheinen die beiden geflügelten Genien in ihrer Pose zu ausstudiert, so daß man ihnen zurufen möchte: Um Himmels willen, Kinder, rührt euch nicht, sonst ist eure ganze Schönheit hin! Trotzdem wäre es, historisch betrachtet, eine schreiende Ungerechtigkeit, wollte man Canova und Thorwaldsen an der Antike nur messen, um darzutun, wie weit sie hinter ihrem Vorbild, das sie in den Augen ihrer Zeitgenossen erreicht, ja übertroffen zu haben schienen, zurückgeblieben sind. Daß man die Antike mehr als eine Kunst der schönen Linien und Formen erfaßte und den leisen Klang des Seelischen in ihr überhörte, kam daher, daß die Ohren noch betäubt waren durch das rauschende Fortissimo der Kesselpauken des Barock, wie es uns z. B. aus Pigalles Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen (219) entgegentönt.





254. Adolf Hildebrand, Bogenschützen. Gips



255. A. Hildebrand, Flötenbläser. Bronze

Diesen leisen Klang hat dem Marmor erst in neuerer Zeit Adolf Hildebrand wieder entlockt. Er erkannte, daß es nicht darauf ankam, wie Thorwaldsen aus einer umfassenden Kenntnis des antiken Formenschatzes heraus für jede Aufgabe sofort die von den Alten gegebene Lösung zur Hand zu haben, sondern vielmehr, unabhängig von äußerlicher Nachahmung der Antike, aber in Befolgung antiker Formengesetze aus jedem Motiv die naturgemäße Lösung von innen heraus zu entwickeln. Damit ging Hand in Hand die Erneuerung der antiken Relieftechnik. Bisher hatte man die Figuren zuerst auf einer Schieferplatte in Ton modelliert und sie dann in Marmor übertragen, die ideale Bildebene befand sich also hinter den Figuren. Statt dessen ging Hildebrand wieder (vgl. S. 136) von der Oberfläche der Marmorplatte aus, um von da in die Tiefe zu arbeiten. So gelang ihm etwas so antik Anmutendes wie die Bogenschützen (vgl. auch 248). Wie vollendet schön die Raumfüllung, wobei der große Bogen eine hervorragende Rolle spielt (man bemerke z. B., wie ungezwungen sich der spitze Kopf des Jagdhundes in den Winkel einfügt, den der vordere Umriß des nach Weise halbwüchsiger Burschen überschlanken Knabenkörpers mit der Bogensehne bildet), wie trefflich das dem Leben abgelauschte Motiv des Greises, der den Ellenbogen des Knaben faßt, wie sprechend der erhobene Zeigefinger, wie völlig frei von allem Gemachten das den Alten dürftig deckende Gewand: überall das Ergebnis tiefen Nachdenkens und doch keinerlei Aufdringlichkeit! Vor allem aber kommt das Seelische ungesucht zu seinem Recht, das Plastische ist aus ihm heraus gestaltet.

Ebenso selbstverständlich steht der Flötenspieler da, auch ein junger Bursch, ganz in sein Spiel versunken. Wie einfach das Motiv und doch wie geeignet, um den in den Hüften leicht gebogenen schlanken Leib in seiner edlen Schönheit ungesucht zu zeigen. Das Standmotiv, die Grundlage für den vollendeten Rhythmus der jugendlichen Gestalt, hat große Ähnlichkeit mit dem sog. Idolino (265). Hier ist keine Pose wie beim Grabmal Stuardi, hier ist unverfälschte, anspruchslose und doch im Sinne der Antike erschaute Natur! Und wie meisterhaft ist die geschmeidige Figur in den einfachen Rahmen hineingestellt! Umriß und Oberflächenbehandlung entsprechen dem Charakter der Bronze, wie 254 dem des Marmors.



256. Dionysos (sog. Theseus) vom Ostgiebel des Parthenōn. London

Suchen wir von dem an den Hintergrund gebundenen, mit ihm verwachsenen Relief den Übergang zur vollen körperlichen Wiedergabe organischer Formen, zur Rundplastik, so kehren wir wieder zu dem dorischen Tempel, und zwar zu seinem Giebelschmuck zurück, in dem die griechische Kunst einen ihrer Höhepunkte erreicht. Das flache Giebeldreieck, das wie ein mächtiger Adler seine Fittiche ausbreitet, war, wie die Metopen des dorischen, der Fries des ionischen Tempels, von Haus aus nur bemalt. Das Verlangen nach körperlicher Wirkung in Licht und Schatten führte, während aus guten Gründen der Fries (S. 130) beim Flachrelief, die Metope (S. 128) beim Hochrelief stehen blieb, bei dem von stark vortretenden architektonischen Gliedern eingerahmten Giebeldreieck durch verschiedene noch nachweisbare Zwischenstufen hindurch zur völligen Ablösung und Abrundung. In den Giebelgruppen erhebt sich über die Fanfarenstöße der Metopen und den feierlichen Prozessionsmarsch des Frieses jubelnd eine machtvoll sich steigernde und dann wieder leise verklingende Tonsymphonie.

Auch hier, wie bei den Metopen und dem Fries, steht der perikleische Parthenon in vorderster Linie. Die wunderbare Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus war das Thema des Ostgiebels. In der Mitte des Giebels, an seiner höchsten Stelle, schlugen naturgemäß die Wogen des aufregenden Ereignisses am wildesten empor, um dann nach beiden Seiten allmählich zu verebben. So erklärt sich auch die göttliche Ruhe der hier abgebildeten, dem Ostgiebel entstammenden überlebensgroßen Figuren, über deren Platz im Giebel kein Zweifel möglich ist. Nur die Götter des Olymp, welche den Tag und die Nacht regieren, Helios und Selene, füllten links und rechts noch die äußersten Winkel aus, dort Helios, mit seinem Gespann eben den Fluten des Okeanos entsteigend, hier Selene, im Begriff, mit müden Rossen in sie hinabzutauchen.

Von jenem Ereignis noch völlig unberührt, der Giebelmitte den Rücken kehrend, lagert der jugendliche Gott in seliger Gelassenheit. Er hat sich's am Abhang des Olymp bequem gemacht; sein Pantherfell – daher wohl Dionysos, dessen Heiligtum am Südabhang des Burgfelsens ebenso hingelagert war, wie er selbst hier am Felshang des Olymp – und seinen Mantel hat er als Unterlage über den rauhen Fels gebreitet. Die Linke mag ein Trinkhorn, die Rechte eine Trinkschale gehalten haben, womit der Gott des Weines seinen Bruder Helios bewillkommt, sobald er mit kräftigen Armen seine Feuerrosse zügelnd vor ihm aus dem im Giebel plastisch angegebenen Wellen emportaucht.

Obwohl völlig rund gearbeitet, selbst auf der keinem Menschen sichtbaren Rückseite, ist das Reliefartige des Werkes doch unverkennbar. Durch das Aufstützen des linken Armes ist der Schwerpunkt des Körpers etwas nach der linken Seite verschoben. Infolgedessen entwickelt sich einmal der kräftig modellierte Oberkörper in Dreiviertelansicht, ferner aber kommt

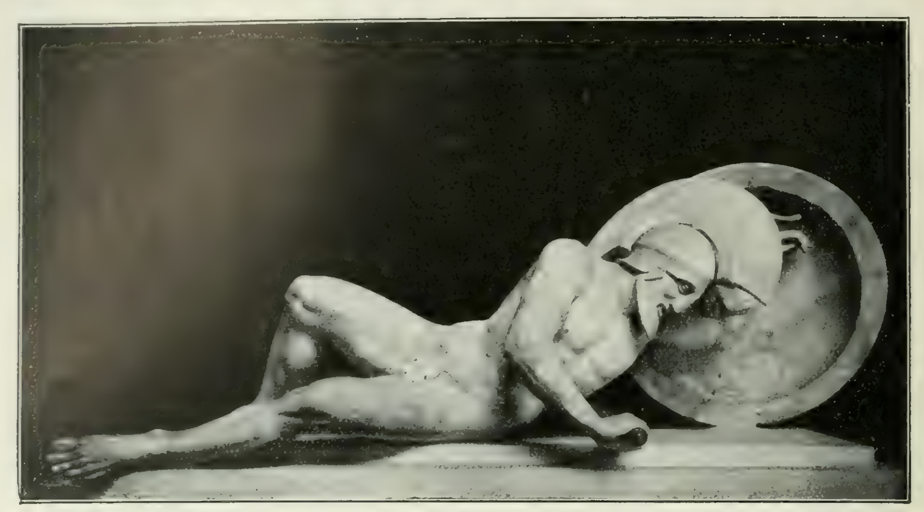


257. Aphrodite im Schoß der Peitho vom Ostgiebel des Parthenon. London

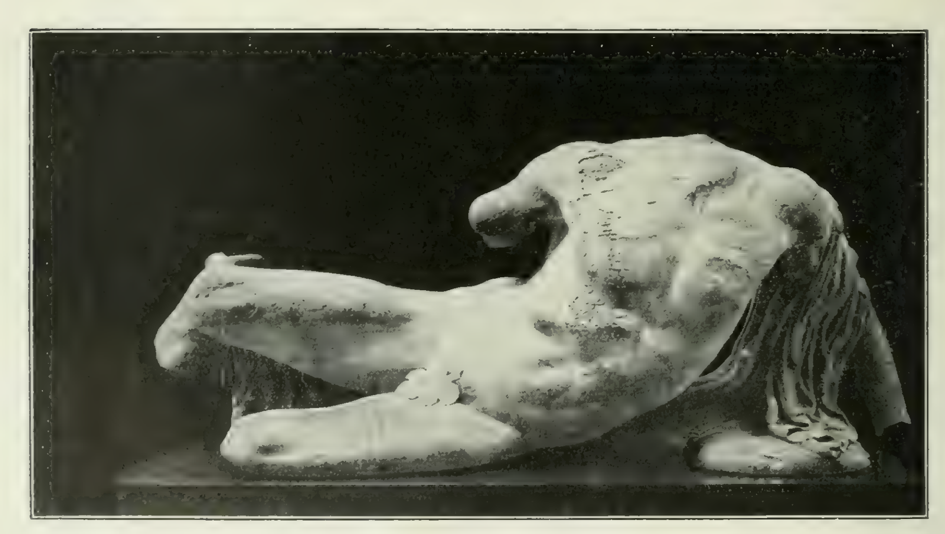
der linke Oberschenkel tiefer, der rechte höher zu liegen und ermöglicht so im Verein mit der Kreuzung der Unterschenkel die volle Entfaltung der unteren Gliedmaßen für das Auge des Beschauers. Das von dem wohlgeformten Halse getragene, noch in der Verstümmelung edel wirkende Haupt macht die Wendung des Körpers nicht mit, sondern wird durch eine leise Drehung des Halses wieder ins Profil zurückgenommen; auch die muskelstarken Arme erscheinen, nicht in absichtlicher Pose, sondern aus dem vorauszusetzenden Motiv heraus entwickelt ebenfalls fast ganz im Profil, so daß das Auge nicht müde wird, die Umrisse der Gestalt wieder und wieder zu umwandern. Das Aufstützen des Armes verschiebt auch die Muskelpartien des Oberkörpers gegeneinander, ein Vorteil, dessen sich zum Beispiel der Achill Thorwaldsens (252) — ein auch sonst lehrreicher Vergleich — durch die künstliche Anordnung der rechten Körperhälfte begibt.

In den weiblichen Gegenstücken aus der rechten Giebelecke, zu denen noch eine dritte, hier nicht abgebildete Figur gehört, wollte man ehedem die drei Schicksalsgöttinnen, die Moiren, erkennen; sie dürften, so glaubte man, als die gemeinsamen Spinnerinnen des Lebensfadens auch bei dieser himmlischen Geburt nicht fehlen. Heute ist man geneigt, in der lässig-bequem im Schoße der Genossin gelagerten königlichen Gestalt Aphrodite zu erblicken, die im Schoße der Peitho ruht. Wie bei Dionysos entspringt diese äußere Ruhe der inneren; erst die Genossin scheint etwas von der wunderbaren Kunde zu vernehmen: während sie den linken Arm noch um Aphrodite legt, beugt sie bereits den Oberkörper vor und zieht die Füße an, um aufzuspringen, wird aber noch durch das Gewicht der in ihrem Schoße gebetteten Herrin niedergehalten; die Rechte werden wir uns mit einer Gebärde des Erstaunens erhoben zu denken haben.

Auch hier ist die Komposition noch reliefartig, nur daß die Umrisse bei dem reizvollen Faltenspiel der Gewänder weniger erschaut als erraten werden wollen. In reichster Fülle und Mannigfaltigkeit und zugleich in wundervoller Natürlichkeit und Klarheit umschreiben diese die göttlichen Leiber. Ein gröberes Tuch ist als Unterlage über den Fels gebreitet. Die Göttinnen tragen den in feinen Falten brechenden ionischen Linnenchiton; der weite, geknüpfte Ärmel ist der Gelagerten herabgesunken und gibt die rechte Schulter frei. Um den Unterkörper ist in kontrastierenden, schwereren Faltenzügen der wollene Mantel geschlagen. So glitzert und blinkt es auf der Oberfläche des Marmors in hellen Lichtern zwischen tief einschneidenden Schatten, während sich die von warmem Leben durchpulsten nackten Teile dieser überirdischen Gestalten in ruhigen Flächen davon abheben. Die Sehnsucht nach einem Dasein ohne irdische Mühe und Qual in ewiger Schönheit, wie es nach dem Glauben der Alten den „leichtlebenden Göttern" beschieden war, sie hat in den gelagerten Gestalten des Ostgiebels eine für alle Zeiten gültige, niemals zu überbietende Verkörperung gefunden!



258. Sterbender Krieger aus dem Ostgiebel des Tempels der Aphaia auf Ägina



259. Flußgott, sog. Kephisos, aus dem Westgiebel des Parthenon

Die Giebelskulpturen des Parthenon sind auch darum ein Höhepunkt der Kunst aller Zeiten, weil sie zwei völlig entgegengesetzte Prinzipien mühelos, wie selbstverständlich, vereinigen, Notwendigkeit und Freiheit. Der Bildschmuck eines Tempels muß sich den Gesetzen seiner Architektur fügen, und wenn sich schon bei den Metopen dieser Zwang geltend macht, so legt erst recht das spitz zulaufende Giebeldreieck dem Plastiker ein fast unerträglich scheinendes Gesetz auf. Aber gerade dadurch wird die strenge Herrin zur heilsamen Erzieherin: durch freiwillige Erfüllung des Gesetzes wird die Plastik innerlich frei. So decken sich letzten Endes die Gebote von Kunst und Sittlichkeit. „Des Gesetzes strenge Fessel bindet Nur den Sklavensinn, der es verschmäht", sagt Schiller, und Goethe: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben".

Allerdings, diese Freiheit in der Notwendigkeit mußte in langer, mühevoller Arbeit erst errungen werden. So ist in der Figur vom Tempel der Aphaia in Ägina (22) die Aufgabe noch nicht einwandfrei gelöst. Lebenswahr, wenn auch trocken in der Formgebung, ist das Motiv in den unteren Gliedmaßen wiedergegeben. Etwas künstlich dagegen ist die Lage des Ober-

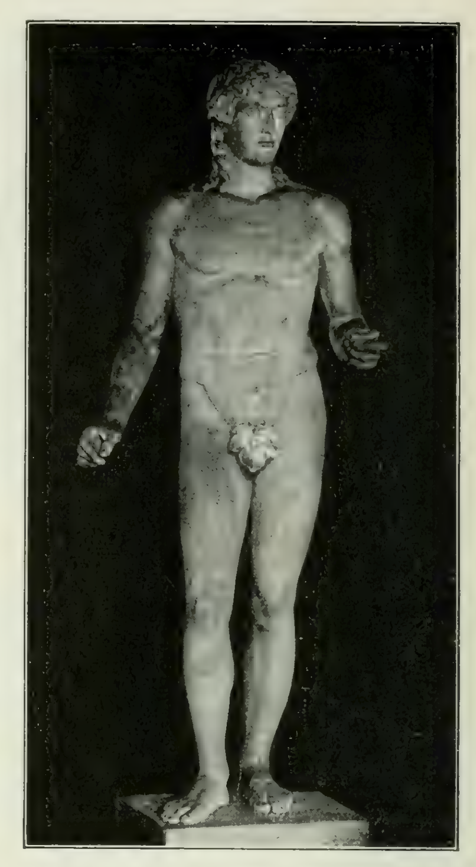


260. Sterbender Gallier. Pergamenische Schule. Rom, Kapitol

körpers: auf den rechten Arm und die noch das Schwert haltende rechte Hand einerseits, anderseits auf den aufrechten Schild gestützt, erscheint sie kaum einen Augenblick haltbar. Um diesen Preis ist, wie bei der Parthenonmetope (233), die reliefartige Entfaltung des Gliederbaues erreicht. Schwerer wiegt ein anderer Fehler. Verfolgt man die Mittellinie des Rumpfes von der Halsgrube abwärts, so ergibt sich eine doppelt gebrochene Linie; das heißt, während der Unterleib ganz der Richtung der Beine folgt und der Brustkorb gegen diese fast um einen rechten Winkel gedreht ist, vollzieht sich die ganze Biegung des Rumpfes auf der dazwischenliegenden kurzen Strecke vom Nabel bis zum Brustansatz. Das bedeutet eine ganz unmögliche Verrenkung des Rückgrates und der gesamten Muskulatur. Offenbar vermochte dieser Künstler der äginetischen Schule das gleich zu besprechende Gesetz der Frontalität noch nicht ganz zu überwinden. Zugleich aber ist es das Kennzeichen einer jungen, aufstrebenden Kunst, daß sie ihre Kräfte überschätzt. Die Unvollkommenheit der Lösung wird für die Nachfolgenden die treibende Kraft zur Vervollkommnung. Dies beweist in unserm Falle die Figur des Flußgottes aus dem Westgiebel des Parthenon. Er ist im Begriff, sich aus seiner ruhigen Lage in der Giebelecke zu erheben und nach der Giebelmitte umzuschauen, wo der Kampf zwischen Athene und Poseidon um den Besitz Attikas entbrannt ist. Hier ergibt die Linie zwischen den beiden gegeneinander verschobenen Körperhälften keine Brechung mehr, sondern eine sanfte Schwingung, und deutlich hebt sich von den Weichteilen des Unterleibs das feste Gerüst des mächtigen Brustkorbes ab.

Aber nun, welch eine andere Welt, dieser sterbende Gallier der pergamenischen Schule des 3. Jahrhunderts v. Chr.! Auf seinen ovalen Schild niedergesunken, sucht der zu Tode verwundete Hornbläser mit ausgestrecktem linken, untergeschlagenem rechten Bein und aufgestütztem rechten Arm eine Lage, in der jede Spannung der durchbohrten rechten Seite und damit eine Steigerung des Schmerzes vermieden wird; der linke Arm ruht auf dem rechten Oberschenkel, das Haupt mit seinem charakteristischen Barbarentypus ist gesenkt, der Mund im Todeskampf schmerzlich verzogen. Ein Vergleich des untergeschlagenen linken Beines mit dem des sog. Kephisos läßt erkennen, daß die Rücksicht auf reliefartige Wirkung hier nicht mehr obwaltet. Die Figur war auf niedriger Basis im Freien aufgestellt. Inzwischen war aber auch die zweidimensionale Komposition durch Lysippos (S. 145 f.) zur dreidimensionalen fortgeschritten, und von der idealen Schönheit der hohen Kunst des Phidias war man zu dem entgegengesetzten Pol, zu realistischer Naturwahrheit, gelangt, die es nicht verschmäht, sogar die lederartig spröde, nicht nach griechischem Brauch durch athletische Übungen geschmeidigte Haut des Barbaren wiederzugeben. Doch ordnet sich dieser Realismus einem höheren Zweck unter, der ergreifenden Wiedergabe eines heroischen Todeskampfes.







261. Grabfigur aus Tenea. München

262. Apollo. Landesmuseum, Kassel

Nun scheinen wir genügend vorbereitet, um das wichtigste Problem der griechischen Rundplastik, die Darstellung des aufrechtstehenden nackten männlichen Körpers, in seinen Hauptentwicklungsstufen zu verfolgen. Das Ideal des Dorers war der in der Ringschule gestählte Körper, und so wurde die Athletenstatue eine der Errungenschaften, welche der dorische Stamm der gesamtgriechischen Kunst zubrachte. Mancherlei Anzeichen sprechen dafür, daß die Wurzel hier im Grabkultus zu suchen ist. Die Grabstele, das heißt die starke, auf das Grab aufgepflanzte Stein- oder Holzplatte mit dem Bild des heroisierten Verstorbenen, führte einerseits zum Relief, anderseits, wenn man der Platte selbst Körperlichkeit geben wollte, zur frontalen Rundfigur. Unter ägyptischem Einfluß bildete sich so schließlich der in der Grabfigur von Tenea vor uns stehende Typus aus. Wie die ägyptischen Statuen hat dieser „Rekrut der griechischen Kunstgeschichte" den linken Fuß vorgesetzt, aber sonst ist seine Haltung völlig symmetrisch. Es entspricht dies dem von Julius Lange entdeckten, von allen primitiven Völkern mit Einschluß der Ägypter befolgten Gesetz der Frontalität, das nur eine solche Haltung und Bewegung der Figuren verstattet, bei der sich der Körper durch eine von vorn durch seine Mitte gelegte ideale Ebene in zwei gleichwertige Hälften zerlegen läßt; denn nur diese selbstgewisse, nicht nach außen abgelenkte Haltung schien im Gegensatz zum Tier als des Menschen würdig. Dadurch war eine Wendung des Kopfes ebenso ausgeschlossen wie eine Drehung des Rumpfes, während die Haltung der Hände und Füße nicht symmetrisch zu sein brauchte. Im übrigen faßt die griechische Kunst im Gegensatz zur ägyptischen, die nicht einem plastischen, sondern architektonischen Gesetz folgte, das Problem der Menschengestalt sogleich kräftig an, zuerst da, wo sie es am sichersten zu packen vermag, in den Knochen und Muskeln der Gliedmaßen. Namentlich die stramm



263. Speerträger (Doryphoros) nach Polyklet. Neapel



264. Schaber (Apoxyomenos) nach Lysippos. Rom

durchgedrückten Beine lassen von den Knien abwärts ein ernstes Naturstudium erkennen. Dagegen noch nicht annähernd bezwungen ist der verwickeltere anatomische Bau des Rumpfes. Auch der Kopf mit dem in gewellten Locken breit auf den Rücken herabfallenden Haar gibt nur die allgemeinen Formen wieder. Die Mundwinkel sind in die Höhe gezogen, der erste Versuch, das lebendige Mienenspiel wiederzugeben, wenn für unsre Empfindung auch nur ein blödes Lächeln dabei herauskommt. Die großen, schräg gestellten Augen sind noch nicht in Augenhöhlen eingebettet.

Der frontale Bann ist gebrochen in der schönen archaischen Marmorstatue des Kasseler Apollo. Zwar bleibt der bereits sachkundig modellierte, im Verhältnis zu den Beinen etwas kurze Rumpf noch ohne eine Drehung oder Wendung zur Seite, auch die viereckigen Schultern sind gleich hoch, aber durch das Vorsetzen des rechten Beines vor das linke verteilt sich, obwohl der Gegensatz von Stand- und Spielbein noch nicht ganz durchgeführt ist, dennoch die Last des Körpers ungleichmäßig, die rechte Hüfte sinkt, die linke hebt sich, und dies hat zur Folge eine leise, aber deutliche Verschiebung der bei der Grabfigur von Tenea noch gar nicht wiedergegebenen, über den Hüften ansetzenden Inguinalfurche. Die ängstliche Befangenheit der Armhaltung ist merklich gewichen, der rechte Arm macht die ausladende Bewegung des rechten Fußes mit, während der edel und groß geformte Kopf mit dem starken Untergesicht und der schmalen, dreieckigen Stirn, das Gesetz der Frontalität durchbrechend, sich nach der Seite des Standbeins wendet; diese Abweichung von der Mittellinie im Verein mit der erhobenen Linken, die den Bogen hielt, kommt der weniger belebten Seite, der des Standbeins, zugute und verleiht dem Gesamtaufbau das erforderliche Gleichgewicht. In die rechte Hand gehört der dem Gotte heilige Lorbeerzweig (vgl. S. 161).

Aber auch der Rumpf löst sich schließlich aus der frontalen Gebundenheit. Diesen letzten entscheidenden Schritt tut der berühmte „Speerträger" des Polyklet, des großen Meisters von Argos. Solange die Füße mit den Sohlen am Boden klebten, war nur ein mäßiges Vorsetzen des einen Beines vor das andere möglich, keineswegs aber eine Biegung der Wirbelsäule und damit ein Ausweichen der Mittellinie aus der bewußten idealen Ebene. Dies leistet Polyklet durch seine Erfindung des Schreitmotivs. Die bei dem Kasseler Apollo noch zaghafte Unterscheidung der Körperhälften wird hier kraftvoller Gegensatz: links (vom Beschauer) gestreckte, rechts gebogene Gliedmaßen; die Wendung des Kopfes dient auch hier dem Ausgleich der Kräfte. Den starken Gegensatz der beiden Körperhälften überbrückt der feinere der kreuzweise sich entsprechenden belasteten und unbelasteten Glieder.

Die Bedeutung des polykletischen Doryphoros für die Entwicklung der griechischen Plastik beruht jedoch nicht bloß auf dem Bewegungsmotiv. Er sollte nach der Absicht des Meisters auch als Kanon, d. h. als Richtschnur, Schulbeispiel für die Proportionen des athletischen Körpers überhaupt dienen, so wie sie Polyklet auf Grund vieler Einzelmessungen an wohlgestalten Körpern aufgestellt und in einer gleichfalls „Kanon" betitelten Schrift erläutert hat. Im Grunde aber beruhte die Auswahl dieser Körper nun doch wieder auf der Vorstellung eines Schönheitsideals, dessen Veränderlichkeit ein Blick auf 261 erweist. An Stelle des schlanken, straffen Gliederbaus dort ist hier eine größere Gedrungenheit getreten.

Doch auch dies Ideal behielt nicht dauernd kanonische Geltung. Es erschien einem veränderten Geschmack als „viereckig", wir würden sagen „vierschrötig", und so pendelte man wieder nach der Seite der schlankeren Proportionen zurück. Dies neue Ideal ward von Lysippos, dem bahnbrechenden Meister aus Sikyon, für die Folgezeit endgültig festgestellt, und zwar in seinem hochberühmten „Schaber", der Siegesstatue eines Athleten, der das mit dem Staub der Palästra vermischte Öl mittels des Schabeisens vom Körper entfernt. Dieser neue „Kanon" zeigt viel schlankere Proportionen: der Kopf ist im Verhältnis zum Rumpf kleiner, die Beine länger. Aber warum erscheint auch das Motiv uns so viel freier und ungezwungener, mit einem Wort beweglicher als das des Doryphoros? Das mehr zur Seite als zurück gesetzte, auf dem Fußballen ruhende Spielbein ist nicht so vom Körpergewicht entlastet wie beim Doryphoros, und darum ist es dem Athleten möglich, in jedem Augenblick, so wie es seine Tätigkeit verlangt, das Gewicht seines Körpers auf die eine oder die andere Seite zu verlegen, d. h. sich willkürlich in die Hüften hin und her zu wiegen. Der Doryphoros muß im nächsten Augenblick seine Bewegung in ganz bestimmter Weise fortsetzen; er hat sozusagen nur eine Bewegungsmöglichkeit, der Schaber dagegen unendlich viele. Das gilt auch von den Armen: der linke ist beim Doryphoros durch das Schultern des Speers festgelegt, der rechte muß beim Weiterschreiten die Bewegung der Beine unwillkürlich pendelnd begleiten. Beim Apoxyomenos dagegen hat jeder Arm, der eine aktiv, der andere passiv, eine unendliche Zahl von Bewegungsmöglichkeiten, durch deren Zusammenwirken ganz nach dem Belieben des tätigen Subjekts der Zweck der Tätigkeit erreicht wird. Der ausdrucksvolle, pathetische Kopf, der eine gewisse Porträtähnlichkeit zeigt und zu dessen Charakteristik auch das wirre Lockenhaar beiträgt, läßt durch die Vereinigung von Wendung und Neigung die Ermüdung nach heißem Kampfe ahnen, während der Kopf des Doryphoros noch ganz im Typus steckenbleibt und noch keinerlei Eigenleben verrät.

Aber außer Proportion und Ponderation ist noch ein drittes von außerordentlicher Tragweite. Bisher ließen sich die Athletenstatuen alle mehr oder weniger in einen rechteckigen Block einschließen, der sich mehr in die Höhe und Breite als in die Tiefe erstreckte. Dies hängt mit dem oben vermuteten Ursprung der Athletenstatuen zusammen und gibt den Figuren etwas Zweidimensionales, Reliefartiges. Erst der Apoxyomenos des Lysippos erobert der Plastik mit Entschiedenheit die dritte Dimension, die Tiefe. Geradeaus, dem Beschauer entgegen, streckt der Schaber den rechten Arm, so daß das Auge gezwungen wird, der Richtung des Armes in die Tiefe zu folgen. So bedeutet die Entwicklung vom „Apoll von Tenea", wie man die Grabfigur lange genannt hat, weil sie sich mit dem archaischen Apollotypus deckt, bis zum Schaber des Lysippos das Fortschreiten von Starrheit zur Bewegung, von Gebundenheit zur Freiheit, von bildartiger Erscheinung zu voller Körperlichkeit, zugleich aber auch den Fortschritt vom Typus zur Individualität.





265. Sog. Idolino, Florenz



266. Betender Knabe, Berlin

Neben die Athletenstatuen stellen wir zwei Knabenstatuen. Der sogenannte Idolino (die Statue wurde anfangs für ein Götterbild, *idólo,* gehalten), der mit der Rechten aus einer Schale den Göttern ein Trankopfer ausgoß, erinnert in der Stellung der fest am Boden haftenden Füße noch an den vorpolykletischen Typus, dagegen ist er in den Schultern, in der Haltung des Oberkörpers und in der Wendung des Kopfes, auch in dem freien Schweben des unbeschäftigten Armes dem Kanon des Polyklet verwandt. Der Unterschied der Proportionen ergibt sich aus dem Unterschied des dargestellten Alters, dort der „Jüngling näher dem Manne", hier der zum Jüngling reifende Knabe (Ephebe). Zudem spricht aus der Statue eine außerordentlich feine Stimmung, ebenso weit entfernt von der Gleichgültigkeit des Doryphoros wie von der etwas nervösen Beweglichkeit des Schabers. Man hat daher in dem Werke die Schöpfung eines attischen Meisters von der dorisierenden Richtung des Myron, vielleicht Myrons selbst oder seines Sohnes Lykios, vermutet.

Der Nachfolge des Lysippos dagegen, vielleicht sogar seinem Sohne Boëdas, gehört der betende Knabe in Berlin an, dessen Arme vielleicht nicht ganz richtig ergänzt sind. Haftet der Idolino noch fest am Boden, den Blick zur Erde gerichtet, so hebt sich bei dieser jugendlichen Gestalt der schlanke Leib aus den Hüften heraus empor, den zu den Göttern erhobenen Blicken nach. Es ist außerordentlich bezeichnend, daß man neuerdings in dieser, dem Gesetz der Schwere entgegen ganz nach oben gereckten Figur einen Ballspieler hat sehen wollen: die Gabe der Götter kommt von oben; sie zu empfangen, öffnet der betende Grieche die Hände. Die Schönheit und Unschuld aber dieses Knabenblütenalters hat schwerlich jemals einen vollendeteren Ausdruck gefunden als in diesen beiden Ephebenstatuen.



267. Der Diskobol von Myron. 5. Jahrh. v. Chr.



268. Der Mäher von C. Meunier. Statuette

Ein kühnes und doch schon auf den ersten Blick gerechtfertigtes Wagnis, diese Zusammenstellung zweier Paare antiker und moderner „Athleten“, das eine Paar im Augenblick höchster körperlicher, das andre in einem Moment starker seelischer Spannung! Packend ist in der Tat der zuerst von Strzygowski gezogene Vergleich zwischen Myrons Diskuswerfer und Meuniers Mäher. Beidemal ist ein Kulminationspunkt erfaßt und festgehalten, der Augenblick, wo zwischen den zwei entgegengesetzten Bewegungen, aus denen die Handlung besteht, die Umkehr und damit ein Ruhepunkt eintritt, ein toter Punkt im Sinne der Mechanik, im Sinne von Lessings „Laokoon“ dagegen ein wahrhaft „fruchtbarer Moment“. Der Diskobol hat in stärkster korkzieherartiger Drehung des Körpers die schwere Erzscheibe so weit als möglich rückwärts geschwungen, um sie nach einer Pause von kürzester Dauer unter Lösung der Federspannung blitzschnell nach vorn in der Richtung auf das Ziel zu schleudern. Auch der Mäher hat eben einen Schwung vollendet und hält nun einen Augenblick inne, bevor er aufs neue mit der Sense ausholt. Dieser Moment ist, wenn wir von dem andern Pol der Bewegung absehen, auch der einzige, den unsre Netzhaut bildmäßig festhalten, aus dem heraus sich unsre Phantasie immer wieder das Ganze der Bewegung ergänzen kann; er ist daher für die künstlerische Wiedergabe auch der allein geeignete. Und noch ein zweiter Vorteil springt dabei heraus, die Anordnung der Glieder in einer Ebene. Allerdings sind die Umrisse bei dem Mäher noch geschlossener als beim Diskobol, ist die Kreuzung der Hauptrichtungslinien stärker durchgeführt und durch parallele Führung der Gliedmaßen noch mehr Ruhe in die Komposition gebracht. Auch mag es, rein künstlerisch betrachtet, einerlei sein, ob ich einen nackten Jüngling vor mir habe oder diesen „starkknochigen, sehnigen Hünen mit derben Fäusten und einem kleinen Kopf mit der Kinnlade eines Gorilla“. Und doch offenbart der Vergleich die weltweite Kluft zwischen zwei Zeitaltern. Dort in der Antike auf der Grundlage der Sklaverei freies, stolzes Menschentum, hier in der auf die Freiheit aller Stände so stolzen Gegenwart nur schlecht verhülltes Sklaventum. Das edle Haupt des attischen Jünglings folgt in natürlicher Wendung, wie sie die Statue des Palazzo Lancelotti, früher Massimi, zu Rom bewahrt hat, der Spiraldrehung der Wirbelsäule; der häßliche Kopf des Taglöhners sieht mechanisch vor sich hin: dort ein lebendiges Spiel freier Kräfte, hier eine lebende Mähmaschine, geheiligt nur durch den ethischen Wert der von den Alten als „banausisch“ verachteten körperlichen Arbeit.



269. Stellung nehmender Diskobol. 5. Jahrh. v. Chr.



270. Der Fechter von Hugo Lederer. Breslau

Und nun das andere Paar! Der in 269 vergegenwärtigte Moment geht dem von 267 unmittelbar voraus. Bereits hat das rechte Bein mit elastisch federndem Knie die Richtung nach dem Ziel genommen und bohrt sich mit gekrümmten Zehen in den Sand der Palästra ein. Wie aber 267 zeigt, ist der Diskuswerfer im Augenblick des Wurfes gar nicht in der Lage, das Ziel im Auge zu behalten, der Blick streift nur flüchtig den Boden, ehe er der Flugbahn der Scheibe folgen kann. Darum muß er sich am Boden die Zielrichtung merken und den den Wurf begleitenden Sprung abmessen. Dies tut unser Diskobol mit den Augen, und die Finger der rechten Hand unterstützen nachrechnend diese Gedankenarbeit. Noch hält er die Wurfscheibe in der Linken, um die Rechte nicht unnütz zu ermüden. Im nächsten Moment wird er beide Arme nach vorne werfen, die Scheibe wird von der Linken in die Rechte gleiten, die Rechte wird, wie 267 zeigt, im Schwung nach hinten ausholen, der Körper wird sich im Sprung um die eigene Achse drehen, und vorwärts fliegt der Diskus, dem Ziele zu.

Dieses die Aktion des Körpers vorbereitende geistige Moment kommt auch in dem Fechter von Hugo Lederer sinnfällig zum Ausdruck. Mit dem rechten Fuße schwer auf dem Boden lastend, den linken zurückgesetzt, prüft der Fechter, die Linke leicht auf die Hüfte legend, mit der Rechten die Klinge; die Augen des nach dieser Seite gesenkten Kopfes folgen diesem Vorgang. So kommt ein in den Umrissen äußerst geschlossenes Gesamtbild heraus, dessen reliefartigen Eindruck nur das zurückgesetzte, etwas einwärts gedrehte linke Bein unterbricht. Der rechte Oberarm geht mit dem linken Unterarm, der linke mit der Klinge parallel, während die sichernde Vertikale durch das Standbein und den rechten Unterarm betont ist. Freilich ist das Motiv für das nachfolgende Kampfspiel mehr zufällig, nicht, wie beim Stellung nehmenden Diskobol, notwendig, und darin liegt, wie wir noch sehen werden (S. 157), ein grundlegender Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst. Die realistische Behandlung dieses Athletenleibes endlich, mit dem lebendig individualisierenden Oberflächenspiel der Muskeln und dem porträtartigen Kopf bildet das gerade Gegenstück zu der typisch-idealisierenden Richtung des Stellung nehmenden Diskobols. Und wie dieser über den Diskobol Myrons, so trägt Lederers Fechter über den naturalistischen Schnitter Meuniers eben durch das geistige Moment den Sieg davon: dort Abstumpfung des Geistes durch mechanisch geleistete einförmige Arbeit, hier geistige Sammlung bei körperlicher Ruhe, ehe ein Kampfspiel beginnt, das an Geistesgegenwart und Körpergewandtheit ein Höchstmaß von Anforderungen stellt.





271. Adolf Hildebrand, Adam



272. August Rodin, Das eherne Zeitalter



273. August Hudler, David

Schon Hugo Lederers kraftvoller Fechter zeigte, daß die moderne Plastik unserm nördlichen Klima zum Trotz keineswegs auf das zu verzichten braucht, was den Ruhmestitel der antiken Kunst ausmacht, auf die Darstellung des nackten menschlichen Körpers. Aber sie darf es auch nicht, weil sie sonst ihr Hauptziel aufgäbe, nämlich, den organischen Aufbau unseres Leibes, dieses köstlichen Gefäßes der Seele, in seiner Einheit und Zweckmäßigkeit übersichtlich darzustellen und so unser eigenes Selbst mit gesundem Körper- und Lebensgefühl zu durchdringen. Das gelingt um so leichter, je mehr der Betrachtung Ruhe vergönnt ist, je mehr sich die Nebenansichten des plastischen Kunstwerks einer Hauptansicht unterordnen. Diese, der zweidimensionalen Tendenz der vorlysippischen antiken Plastik verwandte Auffassung hat Adolf Hildebrand zuerst wieder der Antike abgelauscht. Er formt nicht ein Tonmodell und läßt es dann durch fremde Hände auf mechanischem Wege in Marmor übertragen, er sieht vielmehr wie die Alten, wie der große Michelangelo, seine Gestalten in den Steinblock hinein und holt sie mit dem Meißel eigenhändig heraus. Darum tragen seine Figuren das Gesetz des Materials, woraus sie geschaffen, seine Ruhe, seine Geschlossenheit, seine Kraft, schon durch die Art ihrer Entstehung in sich, der Stoff geht ganz in Form über. „Das Problem der Form“ hat deshalb Hildebrand auch die Schrift benannt, worin er sein ästhetisches Glaubensbekenntnis niederlegte. Indem er nur das Allgemeingültige festzuhalten sucht, verzichtet er zunächst darauf, seinen Schöpfungen einen besondern geistigen Inhalt zu geben, ja in der Figur, die als sein „Kanon“ gelten darf (271), sogar auf ein eigentliches Motiv, um nur die einfache, ruhige Erscheinungsform des Typus Mensch zu geben, und zwar die, welche die besondere statische und stoffliche Natur des Marmors erfordert.

Diese Bedächtigkeit, Ehrlichkeit, Gründlichkeit, Anspruchslosigkeit des Hildebrandschen Schaffens sind Vorzüge, die dem innersten Wesen der deutschen Volksseele entstammen. Wie ganz anders der Franzose Rodin! Die ganze Nervosität der leichtbeweglichen gallischen Rasse scheint in seinen *homme des premiers temps* bis in die Finger- und Fußspitzen hineingefahren zu sein. Dort wohnt ein ruhiger Geist in einem ruhigen Körper; hier in dieser wundervoll bewegten und doch wieder durch gleichlaufende Linien beruhigten, in den Umrissen geschlossenen Figur spricht der bewegte Leib nichts aus als die im tiefsten Innern bewegte Seele. Ist es nicht, als ob dieser Mensch der Urzeit, der mit geschlossenen Augenlidern





274. Max Klinger, Athlet



275. Franz Stuck, Athlet



276. Hermann Haller, Jüngling

und halbgeöffneten Lippen die Rechte aufs Haupt legt, während die erhobene Linke sich krampfhaft ballt, noch halb im Traumleben befangen eben erwachte und mächtig sich emporreckend der ungeheuren Lebensaufgabe inne würde, die es für ihn zu bewältigen gilt? Auch der leidenschaftliche, bis zur Selbstberauschung und Selbsttäuschung sich steigernde rhetorische Schwung der Rasse zittert in dieser Figur nach.

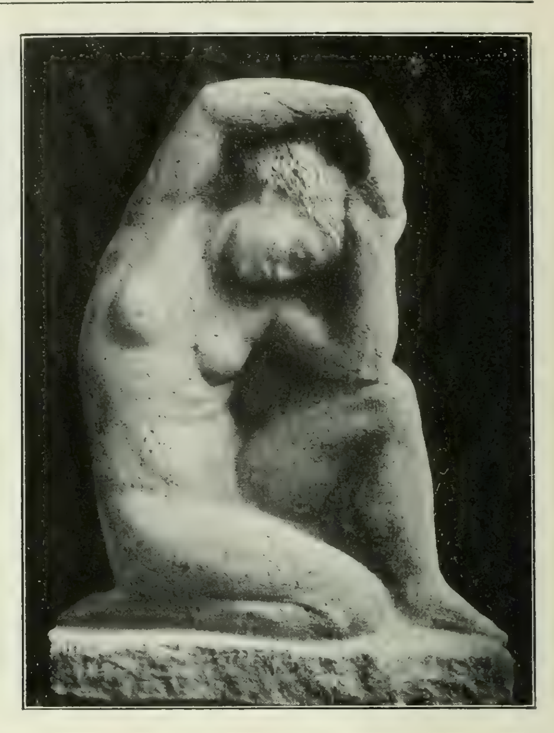
Hudlers David könnte den später zu behandelnden Renaissance-Daviden angereiht werden, aber Name und Motiv (der Stein in seiner Rechten) ist nur Symbol für den jugendlichen Tatmenschen, der hellen Geistes auf ein hohes Ziel losgeht. Der geschmeidige, von überschlanken Beinen getragene Leib erscheint ebenso wie die kräftige Säule des Halses nur als Träger des Hauptes, das mit edlem Trotz aus klugen Augen unter scharf geschnittenen Brauen hervor dem Körper den Weg weist. So steht die Figur in bezeichnendem Gegensatz gegen das einfache nachdenkliche Sein des Hildebrandschen Adam.

Die beiden Athleten-Statuetten des Leipzigers Max Klinger und des Niederbayern Franz Stuck verhalten sich zu einander wie die beiden antiken Diskobole 269 und 267. Das Kraftprotzentum, das auch die römisch-gladiatorenmäßige Malerei Stucks kennzeichnet, kommt in seinem Kugelstemmer trefflich zum Ausdruck. Das vorzüglich gewählte und kraftvoll durchgeführte Motiv setzt alle Muskeln bis hinauf zu dem stiermäßigen Nacken ins lebhafteste Spiel, das durch die Spiegelungen der polierten Oberfläche aufs wirksamste unterstrichen wird. Für den athletischen Körper nach angestrengter Leistung fand Max Klinger ein ebenso natürliches wie ästhetisch bedeutsames Motiv: der etwas untersetzte Athlet legt die Hände ineinandergefaltet auf den Hinterkopf zur Entlastung der noch heftig arbeitenden innern Organe. So ergeben sich sehr schöne Umrißlinien und eine prachtvolle Modellierung der Rückseite. Aus der ganzen Figur spricht das Wohlgefühl nach der Kraftleistung, wie dort bei Stuck die Anspannung der Kraftleistung selbst.

Hallers schlanke Jünglingsstatuette gibt gegenüber den muskelstarken Athleten Klingers und Stucks nur die allgemeinen Formen, um den Gesamtaufbau des Körpers um so heller ins Licht zu setzen. Das Motiv lehnt sich an Klinger an, nur unter Verschiebung der Arme und Wendung des Kopfes im Sinne der Rodinschen Figur. So kommt zu der physischen Entlastung des geradeaus schauenden Klingerschen Athleten ein bedeutsames geistiges Moment hinzu.



277. Niobide. 5. Jahrh. v. Chr. Mailand



278. Hans Schwegerle, Frühling



279. Ganymedes (sog. Ilioneus). München



280. Paul Wynand, Kniendes Weib







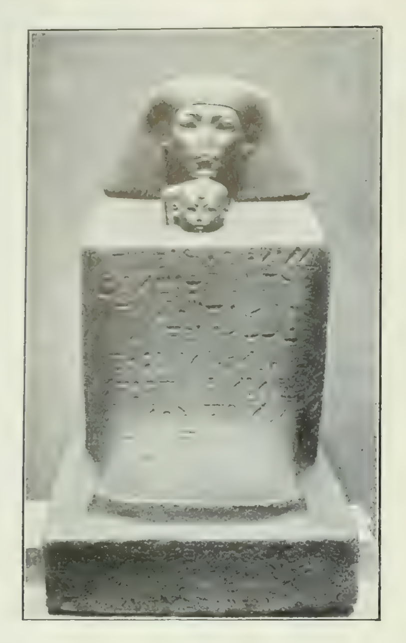
281. Vom Westgiebel des Zeustempels, Olympia

282. Ferdinand Hodler, Frühling

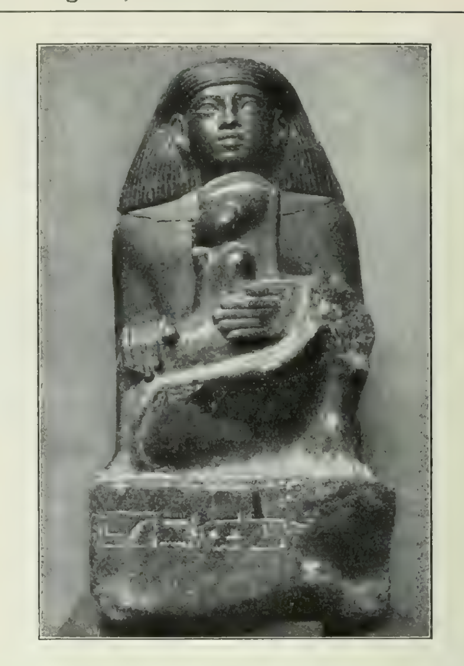
Eines der gehaltreichsten und ausdrucksvollsten plastischen Motive ist das Knien. Indem es die untern Gliedmaßen mehr oder minder der Horizontale, den Rumpf der Vertikale angleicht, vereinigt es im reizvollsten organischen Gegenspiel der statischen Kräfte sinnfällig zwei Gegensätze, an die Schwerkraft gebundene Hinfälligkeit und geistige Selbstbehauptung. Entscheidend ist dabei, ob, wie in unseren antiken Beispielen, höhere Gewalt den aufrechten Leib zur Erde niederzwingt oder das Erwachen der Seele den gelagerten vom Boden hebt.

Rohe halbtierische Kraft hat (281) die Lapithenfrau aufs rechte Knie niedergeworfen. Der von rechts herangesprengte Kentaur hat sich vorn niedergelassen, um sie, mit dem linken Hinterhuf nachhelfend, auf seinen Rücken zu schwingen; das dem Griff des Räubers widerstrebende gesenkte Haupt, dessen Flechten sich lösen, läßt die innere Not der Bedrängten ahnen. — Im Niedersinken selbst, noch ehe das Knie den Boden berührt, wagt die griechische Kunst bald darauf, lange vor der berühmten Niobidengruppe (291, 311), die vom Pfeil der beleidigten Gottheit getroffene Niobetochter zu erfassen. Das herabgleitende Gewand enthüllt den kraftvollen Körperbau der Heroine. Sie greift mit beiden Händen nach dem tödlichen Geschoß, während sie das edle Haupt wie zur Anklage gegen die Götter vor Schmerz in den Nacken wirft; ein Seufzer entringt sich den leichtgeöffneten Lippen. Doch auch der Götter Huld schreckt den Erdensohn. In beide Knie gesunken, wehrt sich Ganymed mit erhobenen Armen gegen den herabrauschenden Adler des Zeus, der ihn in seinen Fängen zum Göttervater emportragen soll.

Dagegen unsre modernen Beispiele! Sie stammen wie aus einer andern Welt, nicht des äußern Geschehens, sondern des innern Erlebens, aus der Welt der Seele. Hier war zweifellos, wenn auch an Rodin (272) erinnert werden mag, Hodlers neuartige, stark mit plastisch-linearen Elementen durchsetzte Malkunst Führerin. In seinem „Frühling“ erwachen vor rein flächigem Hintergrund von nacktem Fels und blumenbesätem Moos Knabe und Mädchen zum Bewußtsein ihres Selbst, jener in Vorderansicht offenen Auges bereits das Weltbild in sich aufnehmend, dieses noch traumbefangen mit geschlossenen Lidern zu ihm hingewandt; dort wiegt das rein Geistige, hier das Sinnliche vor, das sich trotz instinktiven krampfartigen Widerstrebens mit magischer Gewalt zum Manne hingezogen fühlt. Daß es sich um ein naturgesetzliches Geschehen handelt, zeigt am besten der Vergleich mit dem Schöpfungsakt Michelangelos (412). Die Gewaltsamkeit der Formgebung ist nicht zu übersehen; der Künstler diktiert der Natur seinen Willen. – Aus dieser Vorstellungswelt heraus begreift sich leicht des Hildebrandschülers Schwegerle rein plastisch empfundene, ganz in die Fläche gelegte, wohlabgerundete Figur; auch sie erwacht aus dem Traumleben zur Wirklichkeit, deren sich die ineinandergreifenden Hände gleichsam vergewissern. Auf sinnlichen Reiz wird verzichtet, um nicht von dem seelischen Ereignis abzulenken. – Das Gleiche gilt von dem knienden Weibe Wynands. Auch hier ist das Seelenleben der Stoff für die plastische Gestaltung, nur bleibt für das Nachempfinden mehr Spielraum. Warum die halb staunend, halb abwehrend erhobenen Hände? Auch Hodler malt ein „Weib in Bewunderung“ inmitten einer phantastischen Felslandschaft.



283. Senmut mit Prinzessin, Granit. Berlin



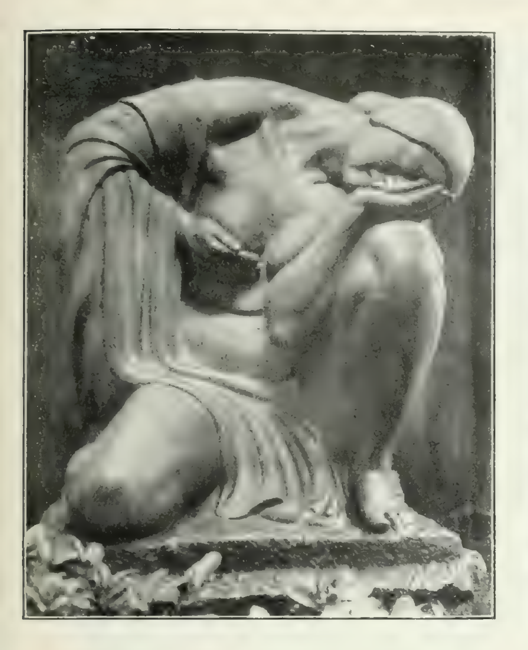
284. Derselbe, Granit. Kairo

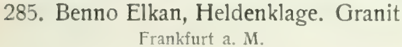
18. Dynastie (1. Hälfte des 15. Jahrh. v. Chr.)

Die künstlerische Phantasie der Griechen steht zu der des älteren Kulturvolks der Ägypter in einem diametralen Gegensatz. Jene sucht die Mannigfaltigkeit der Welt als ein Lebendiges von innen heraus zu begreifen und zu gestalten (S. 144 ff.), diese, sie auf wenige abstrakte, hinter und über den Dingen stehende (metaphysische) und darum ewige Normen zurückzuführen. Daher ist jene plastisch, diese architektonisch. Die Cellawand des dorischen Tempels verschwindet hinter einem Säulenwald, ihre raumabschließende Funktion wird nach Möglichkeit verneint (S. 8 f.), die Säule selbst aber, das vornehmste Glied der griechischen Baukunst, war ein Organismus (S. 12), mit dessen Hilfe sie tote Stoffmassen in lebensvolle Gebilde umschuf (S. 3).

Das kennzeichnende Merkmal der ägyptischen Kunst dagegen ist der von geometrischen Flächen begrenzte Raum. Die ungeheuerste architektonische Steigerung dieser Raumphantasie ist die Pyramide. Aber auch die ägyptische Plastik ist architektonisch eingestellt. Nicht etwa nur, weil sie vorwiegend im architektonischen Rahmen auftritt; sie geht auch geradezu von der geometrischen Raumgröße aus, sucht von den den Steinblock begrenzenden Flächen möglichst viel zu retten, entwickelt die Figur nicht von innen nach außen, sondern von außen nach innen. Form ist für sie von Masse erfüllter Raum. Das predigt, für unser Gefühl befremdlich genug, die Statue des Senmut, eines hohen Beamten der Königin Hatscheput, die ihren Bruder Thutmosis III. vom Throne stieß, mit seinem Zögling, einer königlichen Prinzessin, im Schoß. Die Bildform, das Kauern mit hochgezogenen Knien, darübergelegten Armen und übergezogenem Gewand ist ganz in einen Würfel hineingesehen, ja ist ein Würfel, ist ganz von Masse erfüllte geometrische Form, als solche ihrem Wesen nach von der Pyramide nicht unterschieden. Keine plastische Andeutung der Arme; die gleichfalls vom Gewand bedeckten Füße sind nur in den allgemeinsten Formen gegeben, ihre Hauptrichtung ist bloß durch senkrechte Reihung der Hieroglyphen angedeutet. So bildet den plastischen Hauptakzent nur der streng frontale Kopf des Pflegers, den plastischen Nebenakzent das davor auftauchende, ein klein wenig zur Seite gerückte reizende Kinderköpfchen.

In anderer Fassung, weniger streng, aber doch den Würfel nicht verleugnend, erscheint dieselbe Gruppe in 284. Es ist der in der ägyptischen Kunst seltene Fall der Durchbrechung





285. Benno Elkan, Heldenklage. Granit
Frankfurt a. M.



286. Franz Metzner, Erde. Marmor
Wien

der Frontalität (S. 144), einmal durch das untergeschlagene Bein, zweitens durch das seitliche, in sich freilich wiederum frontale Sitzen des königlichen Schützlings, das der Mantelsaum unterstreicht. Die Bearbeitung der Vorderfläche ist durchaus reliefartig, die rechte Hand ist kubisch geformt. Eine innere Beziehung zwischen Schützer und Pflegling ist nicht erkennbar, auch diese Gruppe bleibt wie alle ägyptischen Statuen rein objektiv, ohne ein Verhältnis zur Außenwelt und zum Beschauer — sie sind sich selbst genug, sind zeitlos, ewig.

Dem modernen Expressionismus und doch auch wieder der ältesten Kunst, der ägyptischen, steht nahe Benno Elkans schon vor dem Weltkrieg geschaffene „Totenklage". Ein höchst ausdrucksvolles Motiv, das wagerecht in die Linke versenkte Haupt mit dem wehen Zug um die Lippen, dazu der geschärfte Chiasmus der Glieder, wo nur vielleicht die auf die rechte Brust gepreßte Hand nicht streng genug begründet erscheint; das Kauern ähnlich der zweiten Senmutgruppe. Der ersten aber nähert sie die kubische Raumform. In diese Rechnung ist auch der Wasserfall des Mantels einbezogen, dessen Umriß dem aufgestützten linken Schenkel kreuzweise ebenso entspricht, wie die Rundung des rechten Knies dem Kopf. Unverkennbar ist auch trotz eines gewissen noch unüberwundenen Naturalismus das Streben, die Formen auf einfache geometrische Körper, Kugel und Zylinder, abzuziehen, die Flächen zu vereinfachen und sie in scharfen Rinnen und Kanten aufeinanderstoßen zu lassen. Das alles verleiht dem Werk eine herbe Größe, die monumental wirkt, auch wenn man nicht weiß, daß es doppelte Lebensgröße besitzt. So vereinigt sich hier, noch dazu durch das Material, den für Ägypten typischen Granit, gehoben, moderne Ausdruckskraft mit der Raumphantasie ältester Kunst zu dem heroischen Symbol der Totenklage eines ganzen Volkes.

Bei Franz Metzners „Erde" ist sinngemäß nicht sowohl der Kubus, als die Kugel die Grundform, der sich diese nicht durch äußeren, sondern in unbegreiflicher Weise innern Zwang zusammengeballten herkulischen Glieder einbequemen sollen. Ihr fügt sich auch der scharf zurückgenommene rechte Unterschenkel ein, während der etwas vorgesetzte linke gewissermaßen die Statik der Kugel gewährleistet. Die Kugelform kehrt wieder in dem glatten runden Schädel und den geballten Fäusten. So ist die ganze Dumpfheit einer brutalen Masse, deren Erwachen freilich furchtbar sein wird, in diesem entfernt an Michelangelo gemahnenden prometheischen Werke verkörpert.



287. Schutzflehende (Alkmene). 5. Jahrh. v. Chr. Marmor. Palazzo Barbarini, Rom

Nicht leicht wird man zwei Figuren finden, geeigneter, uns in das innerste Wesen der antiken und der Barockskulptur und ihre tiefwurzelnden Unterschiede einzuführen. Die Schutzflehende des Palazzo Barbarini, attische Arbeit aus Phidias' Zeit, hat sich auf einen Altar geflüchtet und blickt, einen Zweig, das Zeichen der Bittflehenden, in der Rechten, ängstlich empor. Es ist wohl Alkmene, von Zeus Mutter des Herakles, die von ihrem erzürnten Gatten Amphitryon mit dem Feuertode bedroht nach Hilfe ausblickt. Der aufgestützte linke Arm drängt die Schulter empor, von der bei der Eile des Fliehens der Ärmel herabgeglitten ist; er würde noch weiter sinken, hätte er sich nicht unter der Achsel eingeklemmt. Der rechte Fuß ruhte ursprünglich auf dem um den Altar aufgeschichteten Holzstoß; auch die linke Ferse muß dort einen Halt gefunden haben. Der Kontrast der schweren Falten des auf den Schoß herabgesunkenen Mantels mit den feiner brechenden des gegürteten Ärmelchitons erinnert an die Göttinnen vom Parthenongiebel (257), die Hilflosigkeit der dem Haupt genäherten nackten Schulter begegnet, wenn auch anders motiviert und schärfer betont, wieder in Michelangelos früher Pietà (405). Aus dem schönen lockenumrahmten Antlitz, den emporgewölbten Augen und dem leise geöffneten Mund spricht mit der dem 5. Jahrh. v. Chr. eigenen Zurückhaltung die Bedrängnis des Augenblicks. Auch in dem Auf und Ab der Glieder und des sie mit strenger Motivierung umschreibenden Gewandes zittert noch die Erregung der Flucht nach. Das innere Gleichgewicht jedoch, die schöne Harmonie von Leib und Seele, die eine Gnadengabe der Antike ist, geht nicht verloren, insbesondere beansprucht auch der Kopf nicht, wie in der Moderne, als Träger der Seele eine bevorzugte Rolle: der gleiche vollkommene Schönheitsrhythmus beherrscht die innere wie die äußere Bildform.

Auf einem merkwürdigen, für das Barock höchst bezeichnenden Umwege wird die lebensgroße Holzskulptur von Sevilla in die Nähe der antiken Schutzflehenden gerückt. Ihre Ahnfrau ist Michelangelos Aurora (217), ein Zwischenglied die nach seinem Vorbild von Giacomo della Porta am Grabmal Pauls III. in St. Peter zugleich mit der „Klugheit" hingelagerte „Gerechtigkeit", in deren Hand wie hier die Wage gehört. Aber huldigte schon Giacomo darin



288. Solis el Licenciado, Die Gerechtigkeit. Bemaltes Holz. Museum, Sevilla

dem Zeitgeschmack, daß er die hohe, strenge Göttin zum Abbild eines üppigen Weibes herabwürdigte, so erfuhr sie zwei Menschenalter später unter dem Einfluß spanischer Glaubensinbrunst eine andersgeartete überraschende Wandlung: die Allegorie wird aus einer strenge Gerechtigkeit Austeilenden zu einer Gerechtigkeit Heischenden, die Wage wird zu einem vorwurfsvoll vorgewiesenen Attribut, die Gerechtigkeit wird selbst zur Bittflehenden, in deren Hand nach antikem Brauch der Zweig gehörte! Zugleich aber wird im Sinne des Barock ein Höchstes von lebendiger, ergreifender Schönheit geleistet. Wie diese Frauengestalt in einfachem rauhen Gewand auf einem Architekturstück lagert, den linken Ellenbogen auf eine Unterlage gestützt, sodaß die linke Hand das Tränentuch führen kann (vgl. 220), wie sie mit der rechten die Wage erhebend das edle, gramdurchfurchte Antlitz, das die gelösten Locken umspielen, zu den Heiligen des Altars emporrichtet, ist sie nur ein einziger Schrei: Gerechtigkeit! Eine Umwertung also der strafenden Göttin in erbarmende Liebe, ein Anti-Nietzsche der Kunst!

Prüfen wir endlich im Gegensatz zu dem von außen nach innen wirkenden Motiv der Bittflehenden Barbarini das von innen nach außen wirkende der Allegorie von Sevilla, so klingt zwar in der Lagerung der Figur (vgl. z. B. 256 ff.) die von der Renaissance wieder erschlossene Antike nach, aber die Haltung des Körpers ist nicht wie bei der Schutzflehenden notwendig gegeben, sondern mehr oder weniger willkürlich, auch das Gewand umgibt ziemlich eigenmächtig die Körperformen und bauscht sich am Ärmel zu pathetischer Fülle, aus der die feingeäderte Linke hervortaucht. So bestätigt es sich auch hier: „Die neue Kunst ist von der alten geschieden durch den neuen religiösen Geist, den neuen Willen und die neue Rolle, deren Träger der Körper ist. Was sie an Reichtum gewinnt, verliert sie an Notwendigkeit. Ein neues Werk, an einem antiken gemessen, enthält immer einen größeren oder geringeren Teil von Willkür. Nie ist die Form bis in ihren letzten Teil absolut notwendig, Geist und Körper vermählen sich nie wieder zu einer absoluten Einheit. Es steckt in jedem neuen Werk ein ungelöster Rest, den die Antike nicht kennt. Die Antike ist ewig, nicht als absolutes Ideal, sondern als größtes Beispiel der reinen Erfüllung künstlerischer Gesetze" (L. Curtius).



289. Athena Lemnia nach Phidias,
nach der Ergänzung im Straßburger Museum



290. Athena Hephästia nach Alkamenes (?)
Kopf nicht zugehörig. Cherchel, Tunis

Den weiblichen Körper ganz unverhüllt zu zeigen hat die griechische Kunst verhältnismäßig spät und zuerst bei der Liebesgöttin Aphrodite gewagt. Die ältere Zeit kannte nur bekleidete weibliche Statuen, anfangs mit geschlossenen Füßen ruhig stehend, dann wie die männlichen (261) den linken Fuß vorsetzend, bis auch hier der Unterschied von Stand- und Spielbein durchdrang. Schüchtern freilich noch in der erst neuerdings durch eine glückliche Kombination uns wieder erschlossenen Athena Lemnia des Phidias, einer Stiftung attischer, auf der Insel Lemnos angesiedelter Kolonisten. Die jungfräuliche Göttin trägt den wollenen dorischen Peplos mit Überschlag. Dieser Peplos ist von Haus aus ein viereckiges Stück Wollstoff, welches so um den Körper gelegt und mit Schulterspangen befestigt wird, daß die linke Seite bis auf einen Schlitz, durch den der linke Arm gesteckt wird, geschlossen ist, die rechte offen bleibt. Gibt man nach oben noch die Hälfte der Länge zu und schlägt diesen Überschuß nach außen um, so bildet er wie hier einen vorn und hinten bis auf den halben Oberschenkel reichenden Überschlag. Dieses Gewand ist diesmal zusammen mit der schärpenartig umgelegten geschuppten Ägis, auf der das Gorgonenhaupt nicht fehlt, über den Hüften gegürtet, so daß sich eine lebendige Wechselwirkung zwischen den Parallelfalten des schweren Peplos und den sie kreuzenden Linien der Ägis ergibt. Die Arme sind, wie es scheint, glücklich ergänzt; wenigstens fügt sich die Richtung des linken Oberarms und der beiden Unterarme gut in das vorhandene Liniennetz ein. Die Göttin ist zwar mit Ägis und Lanze, aber ohne Schild dargestellt, vermutlich mit Hephästos, dem kunstreichen Schmiedegott, mit dem sie auch im attischen Kult ein Paar bildete, zu einer losen Gruppe vereinigt (s. eine andre Gruppe 307). So kommt der herrliche, in scharfer Wendung nach der Seite des Standbeins gesenkte Kopf mit dem welligen Haar, in das eine breite Binde tief einschneidet, zu voller Geltung. Für den herben Trotz des in Bologna aufbewahrten Kopfes ist es bezeichnend, daß er, ehe seine Zugehörigkeit zu dem Dresdener Torso erkannt war, für einen Jünglingskopf galt.



291. Fliehende Niobide
Vatikan, Rom



292. Nike von Samothrake
Louvre, Paris

Bedeutend freier als die Lemnia ist bereits die in Afrika gefundene Athena, in der man die Kopie eines Werkes von Alkamenes, des berühmtesten Phidiasschülers, hat erkennen wollen. Das linke Bein ist entschlossener zur Seite gesetzt, so daß es sich entschiedener aus den Vertikalfalten des Peplos heraushebt. Überschlag und Ägis sind nicht mitgegürtet; jener bricht in locker sich kreuzenden Falten und wird durch die viel schmaler gehaltene Ägis harmonisch geteilt. Auch die Staffelung der offenen Peplosseite ist die Ausgestaltung eines bei der Lemnia erst leise angeschlagenen Gewandmotivs. Der linke Arm ist falsch ergänzt.

Den ruhig stehenden weiblichen Gewandstatuen stellen wir zwei heftig bewegte gegenüber. Zuerst eine der vor den Pfeilen der Artemis zur Mutter (311) fliehenden Niobetöchter. Die Linke war mit dem Ausdruck des Schreckens vorgestreckt, die Rechte griff nach rückwärts über die Schulter, um den flatternden Mantel festzuhalten, der, aus schwererem Stoff, mit seinen tiefen Furchen das feinere Faltenspiel des Chitons wirksam durchquert. Verwickelter, ja raffiniert ist die Gewandbehandlung bei der kolossalen Nike von Samothrake. Auf dem Vorderdeck eines Schnellseglers stürmt die geflügelte Göttin einher, um den Sieg zu melden, den Demetrios Poliorketes in den kyprischen Gewässern 306 v. Chr. über Ptolemäos davontrug. Ein gleichzeitiges Münzbild gibt die Ergänzung des Torsos. Im linken Arm den Flaggenstock eines eroberten feindlichen Schiffes, erhob sie mit der Rechten die Posaune, in welche sie siegverkündend stößt. Der aufgeschürzte (vgl. 296), unter der Brust noch einmal gegürtete Linnenchiton wird durch den feuchten Seewind fest an den Leib gepreßt, so daß die göttlichen Formen deutlich durchschimmern. In der Schwingung des Überschlags an der linken Hüfte zittert die stürmische Eigenbewegung der Göttin nach. Der Mantel ist dabei so weit herabgeglitten, daß er mit seinen tiefaufgewühlten Faltenmassen sich am linken, nur mit dem Chiton bedeckte Beine staut. Kaum ein Menschenalter trennt die Nike von der Niobide, und doch, welche Steigerung eilenden Schreitens zu hinreißendem Schwung, welche Verfeinerung im Nachempfinden des Stofflichen, welches Raffinement in der Gewandbehandlung!



293. Apollo Citharoedus. München. 5. Jahrh. v. Chr.



294. Apollo Citharoedus. Rom. 4. Jahrh. v. Chr.

Dem Trieb jeder echten Kunst, von der Gebundenheit zur Freiheit, von starrer Ruhe zu gemessener, ja zuletzt stürmischer Bewegung fortzuschreiten, konnten sich auf die Dauer selbst diejenigen statuarischen Gebilde nicht entziehen, die ihrem Ursprung und ihrer Bedeutung nach dazu verurteilt schienen, in Ruhe zu verharren, die in den Göttertempeln verehrten Kultbilder. Freilich nur soweit es die Natur des betreffenden Gottes gestattete. Bild 293 und 294 zeigen uns dieses Fortschreiten an zwei Statuen des zitherspielenden Apollo. Die Münchner Kolossalstatue des stehenden Apoll erinnert bei majestätischen Formen in Gewandung und Ponderation lebhaft an die Athena Lemnia; doch verrät sich in dem weiter zurückgesetzten und stärker gebogenen linken Bein ein Hinausgehen über den Phidiasschen Typus. Was die Gestalt so weiblich erscheinen läßt, daß man sie lange für eine Muse gehalten hat, ist das feierliche Festgewand, welches, etwa wie von den protestantischen Geistlichen die Tracht der Reformation, vom Stand der Sänger aus früheren Jahrhunderten als Berufstracht beibehalten worden war. Es erscheint hier als dorischer Peplos, ganz wie bei der Athena Lemnia, nur tritt noch ein auf den Schultern befestigter kürzerer Mantel hinzu. Der linke Arm preßt eine große Kithara an die Seite, der rechte ist ergänzt; ob der Zitherstab, das Plektron, in die rechte Hand gehört, wie der Ergänzer annahm, oder eine Opferschale, wie Münzbilder zeigen, ist strittig. Das lockenumwallte, strenge Haupt schaut geradeaus.

Dieses Ideal der Epoche des Phidias war nicht mehr nach dem Herzen einer jüngeren Zeit. In hochgegürtetem, talarartigem Ärmelchiton, den gleich lang herabwallenden Mantel um die Schultern, schreitet der vatikanische Apoll mit leiser Neigung des zur Seite gewendeten Hauptes und pathetischem Augenaufschlag wie von innerer Begeisterung getragen einher; als Führer der Musen (Musagetes) im Kreise der olympischen Götter präludiert er seinem Gesang. Das Rauschen der feierlichen Gewänder verkörpert den rauschenden Schwung seines Vortrags. Die Statue hat A. W. von Schlegel bei seiner Schilderung des Arion vorgeschwebt; sie ist wohl eine Weiterbildung einer berühmten Schöpfung des Skopas, der den pathetischen Augenaufschlag in die Kunst einführte.





295. Apollo vom Belvedere. Rom. 4. J. v. Chr.



296. Artemis von Versailles. Paris. 4. J. v. Chr.

Wie der zitherspielende Apoll aus dem Musensaal des Vatikan zu der Münchener Statue, so etwa verhält sich der von Winckelmann seinerzeit in einem förmlichen Hymnus gepriesene Apoll vom Belvedere des Vatikan zu dem uns bereits bekannten ruhig stehenden Kasseler Typus (262). Die Rückübersetzung der Marmorkopie ins Bronze-Original macht den Baumstrunk entbehrlich, vielleicht auch den von der stürmischen Bewegung des Gottes merkwürdigerweise nicht berührten Mantel. Die Linke hielt den Bogen, die Rechte nach Spuren am Baumstumpf einen mit Wollbinden geschmückten Lorbeerzweig. Offenbar war der Künstler durch hieratische Tradition gebunden; er mußte den Gott darstellen mit seinen Attributen als Wehrer und Sender des Verderbens, dem sühnenden Zweig und dem nimmerfehlenden Bogen. Nichts hindert, die gleichen Attribute dem älteren Kasseler Typus in die Hände zu geben. Beidemal brauchte der Gott, um die Feinde zu schrecken, den Bogen nicht zu spannen, es genügt, ihn zu zeigen. Aber während er dort ruhig steht, tritt er hier wie eine plötzliche Erscheinung vor uns auf, schwebenden Schrittes, kaum daß die flüchtigen Sohlen den Boden berühren. Nach sicherer Vermutung ist Leochares, ein Zeitgenosse des Skopas und Praxiteles, der Schöpfer des Werkes.

Auch dem berühmten Gegenstück des Apollo vom Belvedere, der Artemis von Versailles, wahrscheinlich von der Hand desselben Meisters, ließe sich ein älterer, starrer Typus zur Seite stellen. Hier ist sie ganz die schlanke Jägerin, wie sie Homer, Odyssee VI 102 ff., schildert. In der Linken hielt die Göttin den Bogen. Auch hier müßte bei der Rückübersetzung in Bronze der Baumstumpf fortfallen, nicht dagegen ihr heiliges Tier, die nach alter Tradition gehörnte Hindin. Von dem aufgeschürzten Chiton wird sich der schärpenartig über die Brust gelegte und um die Taille geschlungene Mantel durch eine andere Bearbeitung der Oberfläche deutlich abgehoben haben. Auffallend ist die Verwandtschaft des Bewegungsmotivs der beiden Statuen. Die Blickrichtung bildet mit dem vorschreitenden Fuß jedesmal einen vollen rechten Winkel. Dies erhöht, da sie einen Augenblick früher mit der Bewegungsrichtung zusammengefallen sein muß, außerordentlich den Eindruck der Beweglichkeit und damit der alles blitzschnell erfassenden göttlichen Allgegenwart.



297. Sophokles
Lateran, Rom

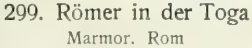


298. Demosthenes
Nach der Ergänzung in Gips, München

Vor all den Nöten, die dem modernen Plastiker das Schneiderkleid der Gegenwart bereitet, bewahrte den antiken Künstler ein glücklicheres Klima und die daraus sich ergebende Tracht. Der Mantel des griechischen Mannes, der über dem im Alltagsleben unentbehrlichen Untergewand getragen wurde, war kein fertiges Kleidungsstück, sondern ein viereckiges Stück Wollenzeug, das nur durch seinen Träger Gestalt gewann, dessen Wesen getreu widerspiegelte und daher der plastischen Gestaltung und künstlerischen Charakterisierung weit entgegenkam. Welch ein Gewinn für die monumentale Bildnisstatue! Sophokles, als literarische Persönlichkeit durch eine Buchrollenkapsel gekennzeichnet, die wohl erst bei der Übertragung aus Erz in Marmor als Stütze zugefügt ward, steht mit eingestemmtem linken Arm in selbstbewußter Haltung da. Das Hervortreten des linken Arms mit den ihn umschreibenden Faltenmassen bildet das Gegengewicht gegen die durch das Standbein stark hervorgetriebene rechte Hüfte. Die nach dieser von der Seite des Spielbeines her ausstrahlenden Falten werden durch den Überschlag des Mantels zwischen rechter Hand und linker Schulter kräftig abgelöst. Dem freien, edeln Anstand dieses Auftretens entspricht das in reicher Haarfülle prangende, leicht erhobene Haupt mit der heitern Stirn, den klar blickenden Augen und dem vom Schnurrbart ernst umschlossenen, aber doch Wohlwollen und Wohlredenheit atmenden Munde.

Und nun im Gegensatz dazu der Redner Demosthenes! Schon der schmächtige Körper mit der schmalen Brust, den hängenden Schultern und den magern Armen läßt auf die physischen Hemmnisse schließen, mit denen der berühmte Redner im Beginn seiner Laufbahn zu kämpfen hatte. Die gefalteten Hände geben im Verein mit dem leicht gesenkten Haupte und den bitter verzogenen Lippen ganz das Bild des trauernden Patrioten, der im harten





299. Römer in der Toga
Marmor. Rom



300. Der hl. Bernhard. Von Niccolò dell' Arca
Stuck

Kampfe steht mit dem Unverstand und der Entartung des eigenen Volkes und der Macht des Schicksals. Diesen tragischen Eindruck vollenden die harten Linien des kunstlos umgeworfenen Mantels, die seltsam abstechen gegen den eleganten Faltenwurf der Sophoklesstatue.

Von der anspruchsvollen Würde, womit die Stoffülle des römischen Bürger- und Staatskleides, der Toga, ihren Träger umkleidete, gibt die derb realistische Marmorstatue 299 einen guten Begriff. Ein schwerer weißer Wollenstoff, etwa dreimal so lang wie die Schulterhöhe des Mannes, oval zugeschnitten, wurde der Länge nach zusammengenommen, zuerst von rückwärts mit einem Drittel der Länge über die linke Schulter nach vorn geworfen, so daß sie bis zur Erde herabreichte, während die beiden andern Drittel hinten um den Rücken gelegt, um die rechte Seite herumgeführt, quer über die Brust gezogen und wiederum über die linke Schulter und den linken Arm zurückgeworfen wurden. Dabei bildete sich der charakteristische Überschlag *(sinus)*, der in schweren Faltenzügen die rechte Seite der Brust umschreibt, wo die unter der Toga getragene Tunika zum Vorschein kommt.

Verlor sich schon in der römischen Toga der Körper mehr als in dem griechischen Himation, so verschwindet er unter dem mittelalterlichen Mönchsgewande völlig. Aber gerade indem das Gewand in freiem Faltenwurf dem Gesetz der Schwere folgen kann, gewinnt es Eigenleben und wird in hervorragendem Maße einer künstlerischen Behandlung fähig. Sehr wuchtig lösen sich in 300 vertikale und horizontale Faltenzüge ab und lassen den von der Kapuze umschlossenen Kopf fast zu klein erscheinen. Und dennoch triumphiert über die Gewandmassen das von der christlichen Askese tief durchfurchte Greisenantlitz. Die kraftvolle Art, wie die Arme das Lesepult ersetzen, hebt den geistigen Ausdruck der Vertiefung in den Text.



301. August Rodin, Die Bürger von Calais



302. Franz Metzner, Leidtragender



303. August Rodin, Eustache de St. Pierre



304. Ferdinand Hodler, Eurhythmie oder die Weisen

In feierlichem Zuge schreitende Gestalten wußte die Kunst des Altertums und Mittelalters zu schätzen, reiche Gewandung lieh den Figuren Pracht und Würde (86). Dem Individualismus der neueren Kunst widerstrebte von Haus aus solche Einförmigkeit, in Rodins „Bürgern von Calais" ist gerade die dramatische Differenzierung das Hauptverdienst. Der englische König Eduard III., der Sieger von Crécy, will an der durch Hunger bezwungenen Stadt nur Gnade üben, wenn sechs der vornehmsten Bürger, nur mit dem Hemde bekleidet, einen Strick um den Hals und die Schlüssel der Stadt in Händen, vor ihm erscheinen, „damit er mit ihnen tue nach seinem Willen" (1347). Rodin stellt sie in zwei Reihen auf. Die erste, die sich bereits zu dem schweren Gange anschickt, überschneidet in Vorderansicht die zweite, noch mehr oder weniger zögernde. In der Mitte in der ehrwürdigen Greisengestalt die Unbeirrbarkeit des von ihr zuerst gefaßten heldenmütigen Entschlusses, daneben auf der einen Seite der Bürgerstolz, der sich, die Schlüssel krampfhaft umklammernd, mit Trotz gegen die unvermeidliche Demütigung wappnet, auf der andern die schmerzliche Ergebung, die mit unnachahmlicher Gebärde alle Lebenshoffnungen fahren läßt, „wie man einem Vogel die Freiheit gibt"; dahinter der letzte Abschiedsblick, der noch schwankende Schmerz, die wilde Verzweiflung. Die Formgebung tief aufwühlend und hart wie das unerbittliche Schicksal. „Rauh und plump wirken die ehernen Glieder, wie Felsbrocken so schwer hangen die Hände an den überlangen Armen, und so wuchtig treten die Füße auf, als wollten sie sich nicht mehr vom Boden lösen."

Statt individueller Verschiedenheit bei Hodler wieder wie vor Alters der ruhige Fluß gleichförmiger Harmonie. „Eurhythmie" nennt er daher auch den stillen Zug der in lange weiße Gewänder gehüllten fünf Weisen, die alle dasselbe Motiv leise abwandeln, auf steinigem Boden zwischen zwei dünnen Stämmchen dahinschreitend: dem Lebensmatten, Überreifen, Grabgeweihten in der Mitte geben die andern, noch nicht ganz dem Leben abgestorbenen, paarweise das letzte Geleit. Nicht der Einzelfall, so erschütternd er sei, zieht hier an uns vorüber, sondern das in jedem und allen waltende große Naturgesetz, nicht des Werdens, sondern des Vergehens. So schwingt ein tief philosophischer, tragischer Unterton mit und läßt uns im Innersten erschauern. Den gleichen Gegensatz zwischen Einzel- und allgemeinem Fall zeigen die beiden Einzelfiguren. Dem Führer der opferbereiten Schar von 301 gegenüber ist Metzners Figur in ihrer festen Umrissenheit und Insichgekehrtheit der Leidtragende schlechthin.



305. Masaccio, Adam und Eva. Fresko
Brancacci-Kapelle, Florenz



306. Die Tyrannenmörder. Nach Kritios und Nesiotes
Nach der Ergänzung in Gips im Museum zu Straßburg

„Gruppe nennt man eine Zusammenstellung von Figuren, welche durch eine einheitliche Idee zueinander in Beziehung gesetzt sind.“ Eine solche Gruppierung mußte zuerst eine lose sein, ehe es gelingen konnte, ihr größere Geschlossenheit zu geben. Eine der ersten Aufgaben vielleicht dieser Art hatte der griechischen Kunst das Ehrendenkmal gestellt, welches die Athener für die als Märtyrer der Freiheit gepriesenen Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton dem Antenor im Auftrag gaben. Von Xerxes geraubt, ward es durch eine neue Bronzegruppe von der Hand des Kritios und Nesiotes ersetzt. Diese zweite Gruppe, die sich in Marmornachbildungen durch den glücklichen Scharfblick eines Forschers seit längerer Zeit wieder zusammengefunden hat, zeigt unser Bild. In seiner Formgebung durchaus altertümlich, atmet das Werk herbe Größe und unwiderstehliche Kraft. In heroischer Nacktheit stürmen beide vor, der jüngere, von dem Tyrannen in seiner Familienehre gekränkte Harmodios ein wenig voraus, die Linke entschlossen zur Faust geballt, die Rechte mit dem Schwert ausholend; etwas zurück, mehr sekundierend und schützend, den Mantel schildartig über den linken Arm geworfen, der ältere Freund. Nicht in gleichem Schritt und Tritt, wie zwei aus einer marschierenden Linie herausgeschnittene Krieger, sondern nach dem Prinzip des Gegensatzes angeordnet. Indem die inneren Füße gemeinsam nach vorn ausfallen, die äußeren zurückgesetzt sind, bilden die Figuren im Grundriß ein mit der Spitze nach vorn gerichtetes Dreieck, das sich wie ein wuchtiger Keil unaufhaltsam vorschiebt. Daß hier ein von Zeit und Ort unabhängiges künstlerisches Gesetz wirksam ist, lehrt ein Vergleich mit der Gruppe von Adam und Eva von der Hand des großen Florentiners Masaccio. Auch sie läßt der gleichzeitig vorgesetzte innere Fuß als ein Paar erscheinen, während sie im übrigen durch die verschiedenen Gebärden von Scham und Reue nach dem Geschlecht kontrastiert sind. Über die Gruppe Masaccios s. auch S. 221.



307. Athena und Marsyas. Nach Myron

Frankfurt a. M. und Rom. Nach dem Gips im Museum zu Braunschweig. Rechte Hand falsch ergänzt; keine Lanze

Eine andere, erst unlängst wieder vereinigte lockere Gruppe ist ein Werk des Erzgießers Myron (vgl. 267). Stürmen die Tyrannenmörder vereint einem Ziele zu, so ist hier die Beziehung der Figuren eine gegensätzliche. Athena hat soeben die von ihr erfundene Flöte unwillig fortgeworfen, weil sie, wie ihr Spiegelbild im Bach ihr sagte, das Gesicht entstellt. Silen, der Waldmensch, hat sie belauscht, ist herbeigeschlichen und will die Flöten aufheben. Athena bedeutet ihm mit der Linken gebieterisch, sie liegen zu lassen, während sie — die antiken Münzbilder kennen die Lanze nicht, auch mußte die Göttin beide Hände für das Flötenspiel frei haben — die Rechte in ausdrucksvoller Geste des Abscheus und Ekels mit weit auseinander gespreizten Fingern von sich streckt. Da prallt der Silen entsetzt zurück, während er doch zugleich die Augen begehrlich auf die am Boden liegenden Flöten richtet. Einen wirksamen Gegensatz bildet die in übergeschlagenem und übergegürtetem Peplos mit Helm und Lanze in Vorderansicht ruhig dastehende Göttin und der in lebhafter Bewegung erschreckt zurückfahrende ungeschlachte Geselle, dessen halbtierische Natur sich in dem hageren, sehnigen Körper, der unedlen Gesichtsbildung, den großen Ohren und dem Pferdeschwanz deutlich verrät. Auch hier hat Myron, wie bei seinem im übrigen so ganz anders gearteten Diskobol, den einen Augenblick der Umkehr zwischen zwei entgegengesetzten Bewegungen, also wiederum den „fruchtbaren Moment“ mit großer Meisterschaft festgehalten, diesmal zwischen begehrlichem Vorstürzen und entsetztem Zurückprallen. Die Komposition der Gruppe ist noch ganz reliefmäßig. Im übrigen entbehrt das Werk Myrons nicht eines politischen Beigeschmacks. Die Verachtung der Flöte, der die attische Nationalgöttin so drastischen Ausdruck verleiht, ist nur das mythische Symbol der Abneigung, mit der die Athener seit den Perserkriegen ihre böotischen Nachbarn und deren nationales Musikinstrument beehrten.



308. Eirene und Plutos
Nach Kephisodotos. München



309. Hermes des Praxiteles
Olympia. Ergänzt von Rühm

Zum ersten Male haben wir hier zwei Gruppen vor uns, deren Figuren voneinander unzertrennlich, aber allerdings noch nicht gleichberechtigt sind. Beidemal erscheint der Knabe untergeordnet, neben der voll entfalteten mütterlichen Friedensgöttin Eirene der kleine Gott des Reichtums, Plutos, der deshalb statt des Kruges ein Füllhorn erhalten sollte, neben dem herrlichen Götterjüngling Hermes sein Brüderchen Dionysos. In der Ponderation greift die im Jahre 375 v. Chr. gestiftete Friedensgöttin, wie ein Vergleich mit 289 lehrt, auf das Vorbild der Schule des Phidias zurück, nur ist Stand- und Spielbein vertauscht. Der über den Gürtel hervorgezogene Peplos mit Überfall bildet quer über den Leib einen Bausch (vgl. 246 und 42), dazu kommt, wie in 289, ein bis zu den Kniekehlen reichender Schultermantel. Neben dieser Anlehnung an ältere Vorbilder verrät sich aber in dem Spiel inniger Zuneigung zwischen Mutter und Kind eine neue, für zartere Empfindungen empfängliche Zeit. Kephisodotos, der Schöpfer der Gruppe, war ein älterer Verwandter, vielleicht sogar der Vater des Praxiteles. Um so größeres Interesse bietet ein Vergleich seiner Eirene mit dem praxitelischen Hermes.

Der jugendliche Gott, einen Efeukranz im Haar, bringt seinen kleinen Bruder Dionysos gleich nach seiner Geburt den Nymphen zur Pflege. Unterwegs hält er Rast, wirft seine Chlamys über einen Baumstamm, auf den er den linken, beschwerten Arm stützt, und zeigt in neckischem Spiel dem begehrlich das Händchen ausstreckenden Kind eine Traube. Die Vergleichspunkte mit der Eirene springen in die Augen, fast wichtiger aber sind die Unterschiede. Praxiteles hat die von Polyklet für seine berühmte verwundete Amazone erfundene Verschmelzung von Lehn- und Schreitmotiv (für dieses vgl. 263) für seinen Zweck benutzt. So vermag er, wie ein Blick auf die Eirene lehrt, obwohl er die Belastung des linken Armes beibehält, Standbein und Spielbein zu vertauschen und dadurch eine feine, umgekehrt S-förmige Schwingung der Gesamtkörperlinie zu erzielen, derjenigen bei Eirene gerade entgegengesetzt. Eben weil der feingeschwungene Rhythmus der Gestalt nicht gebrochen werden darf, sondern in dem Haupte seinen Abschluß finden muß, darf Hermes nicht, wie es Eirene tut, das Haupt dem Kinde zuneigen; er sieht, ein außerordentlich stimmungsvoller Zug, träumerisch an dem Brüderchen vorbei.





310. Silen mit dem Dionysosknaben
Louvre, Paris



311. Niobe und ihre jüngste Tochter
Florenz

Hatte im Gegensatz zu den strengeren Götteridealen des 5. Jahrhunderts der weicher gestimmte Geist des 4. Jahrhunderts mit Vorliebe jugendliche Gottheiten wie Dionysos und Hermes, Aphrodite und Eros dargestellt, so griff die hellenistische Periode des 3. und 2. Jahrhunderts erst recht in den ganzen bunten Schwarm dieser aus dem Naturmythus hervorgewachsenen Dämonen hinein. So erklärt sich, daß jetzt die Rolle des Hermes ein halbtierischer Dämon aus dem eigenen Gefolge des Dionysos, ein Silen, übernimmt; freilich ist seine halbtierische Natur wesentlich abgemildert, nur die großen Ohren deuten sie noch an. Die Komposition der Gruppe ist gegen Praxiteles gehalten viel geschlossener: während dort der kleine Gott etwas unsicher auf dem Arm des Bruders schwebt, fühlt er sich hier in den sehnigen Armen seines in weinfeuchter Laune auf ihn niederschauenden Pflegers so sicher, daß er in reizender Zutraulichkeit seine kindlichen Glieder voll entwickelt. Ferner ist hier bei der Beinstellung, in der das seitliche Schwanken des Alkoholikers leise angedeutet ist, das Lehnmotiv für die Gruppe ganz unentbehrlich: die bei Praxiteles noch etwas problematische Einheit des Lehn- und Standmotivs ist hier völlig erreicht und aus der Idee der Gruppe, der Verherrlichung des Weingenusses, auf das glücklichste herausentwickelt.

Auf ganz anderer Grundlage beruht die Verbindung eines erwachsenen und eines jugendlichen Körpers bei dem gewaltigen Mittelstück der Niobidengruppe, der ihre jüngste Tochter vor den Pfeilen der erzürnten Göttin in ihrem Schoße bergenden königlichen Niobe. Schneiden sich dort die Körperachsen im rechten Winkel, so decken sie sich hier; sind dort die Körperebenen nur im rechten Winkel einander zugewandt, so wenden sie sich hier völlig einander zu. So äußerlich diese Bestimmungen erscheinen mögen, so drückt sich in ihnen doch die natürliche Zusammengehörigkeit aus, die in Todesgefahr Mutter und Kind inniger denn je vereinigt. Niobe ist dem zu ihr flüchtenden Töchterlein entgegengeeilt. Das edle Antlitz, in dem sich Schmerz und Zorn, Stolz und rührende Bitte mischen, den rächenden Göttern zugewendet, so steht sie da, gleich dem Felsen, zu dem sie alsbald erstarren wird; an ihrer königlichen Gestalt branden die Wellen der von beiden Seiten auf sie zueilenden Söhne und Töchter (s. 291) empor.



312. Zwei Mänaden. Von einer attischen Vase. 5. Jahrh.
Nach Furtwängler-Reichhold



313. Farbige Tongruppe aus Korinth
4. Jahrh.

Vier engverbundene Paare gleichberechtigter stehender Figuren! Die köstliche Mänadengruppe ist ein Nachklang der großen Malerei des Polygnot, des Meisters von Thasos. „Es ist ein prächtiger Gegensatz, wie die ältere, kräftigere, energischere, die mit der Schlange, die charakteristischerweise den dorischen Peplos trägt, herabblickt zu der schwächeren, milderen Schwester im ionischen Chiton, wie jene diese mit sich fortzureißen sucht und diese sich mitzukommen bemüht, sich an die Schwester haltend, wie jene mit festem Griff die Schlange bändigt und diese schüchtern ihren Thyrsos trägt.“ In der Tat, ein Gegensatz, wie zwischen den Schwesterpaaren Antigone und Ismene, Elektra und Chrysothemis bei Sophokles. Der Malerei folgte, schwerlich vor dem 4. Jahrhundert und wohl erst in Praxitelischer Zeit, die Plastik, vielleicht zunächst in Grabstatuen. Praxitelischen Einfluß wenigstens glaubt man in den bekannten zierlichen Tonfigürchen von Tanagra zu erkennen, denen auch die farbige Tongruppe aus Korinth (313) zuzurechnen ist. Fein abgestimmt in Stellung und Gewandung, prägt sich der Charakterunterschied der beiden Frauen am deutlichsten in der Kopfhaltung aus: hier ein stolzes auf sich selbst Beruhen, dort Schmiegsamkeit und Anlehnungsbedürfnis.

An der Vermutung, daß eine derartige stimmungsvolle Gruppierung in der Malerei nicht vor Polygnot, in der Plastik nicht vor Praxiteles denkbar sei, könnte auf den ersten Blick irremachen die gewöhnlich „Orest und Elektra“ genannte Gruppe in Neapel, Bruder und Schwester, wie es scheint, in vertrautem Gespräch. Denn die Formgebung der Gruppe wirkt durchaus archaisch, namentlich erinnert der Jüngling im Standmotiv, in der Haltung der Arme, in den hohen, viereckigen Schultern stark an den Typus des Kasseler Apollo (262). Nun kehrt aber dieselbe Figur sowohl in anderer Gruppierung als auch einzeln wieder, bezeichnet als das Werk des Stephanos, der mit seinem Lehrer Pasiteles und seinem Schüler Menelaos im 1. Jahrhundert v. Chr. eine archaisierende Kopistenschule bildete, die dem Geschmack der kunstliebenden Römer durch Wiedergabe und Umbildung älterer griechischer Werke entgegenkam. So ist denn auch in unserer Gruppe die weibliche Figur, die dem Bewegungsmotiv und der durchscheinenden Gewandbehandlung nach eine viel spätere Entstehungszeit voraussetzt, zu dem älteren, vielverbreiteten Jünglingstypus hinzugefügt; dies erklärt auch den deutlich fühlbaren Abstand zwischen Stimmungsgehalt und Stil der Gruppe.



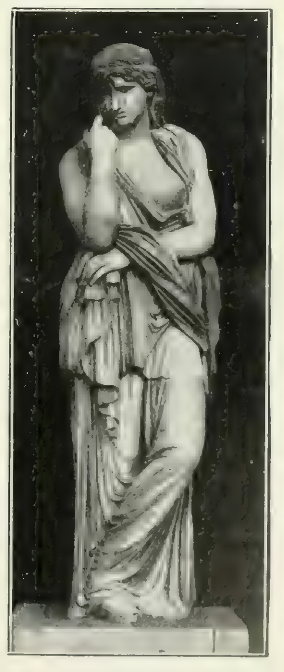


314. „Orest und Elektra". Marmor
Neapel



315. G. Schadow, Prinzessinnengruppe
Marmor. Berlin

Den Schluß der Reihe bildet, zwar nicht archaisierend, wohl aber dem Zug der Zeit gemäß antikisierend, Schadows berühmte Prinzessinnengruppe. Deutlich ist durch Größe und Haltung die Kronprinzessin Luise als die Hauptfigur hervorgehoben, das ruhige Selbstgefühl in Kopfhaltung und Blick erinnert an die entsprechende Figur der Tongruppe ebenso wie die Neigung des allerdings nach außen gewendeten Hauptes der Prinzessin Friederike. Aber die Rollen sind vertauscht: die überlegene Luise stützt sich auf die zartere Schwester! Des Rätsels Lösung gibt ein Blick auf 316. Die Kolossalstatue galt seinerzeit als Thusnelda, die in römische Gefangenschaft geratene Gattin Armin des Befreiers. Als Schmuck eines Triumphbogens fand sie ursprünglich an diesem Anlehnung und Rückhalt. Jedenfalls aber ist die gewählte Beinstellung zu wenig standfest, um ihrerseits einer zweiten Figur als Stütze dienen zu können. Sollte daher Luise – eine der gefeierten Fürstin zugedachte patriotische Huldigung – in dieser klassischen Haltung einer Gruppe eingefügt werden, so mußte sie an der jüngeren Schwester einen Halt finden, deren linkes Bein denn auch wie ein Strebepfeiler dem von rechts her wirkenden Druck sich entgegenstemmt. Wie dadurch der schwächere Teil – und dieser Gegensatz entbehrt nicht eines gesuchten Reizes – kompositionell zur Stütze des stärkeren gemacht wird, so ist auch die Gewandbehandlung auf diesen Gegensatz berechnet. Indem die jüngere das Obergewand an der linken Hüfte aufgerafft und in den Gürtel gesteckt hat, dienen die so entstehenden kleinen Falten den vertikalen Faltenzügen am Empiregewand der älteren als Folie. Auch hier hat man an ein ähnliches Paar aus unserer deutschen klassischen Dichtung erinnert, an die beiden Leonoren in Goethes Tasso.



316. Trauernde Barbarin, sog. Thusnelda
Florenz



317. Menelaos mit der Leiche des Patroklos
Florenz

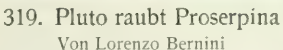


318. Der Gallier und sein Weib
Rom

Hatte das 4. Jahrhundert über die heftigsten Affekte, ja selbst über Todesnot (311) den verklärenden Hauch hoher Kunst gebreitet, so fühlen wir in der berühmten Gruppe des Menelaos und Patroklos sofort den Pulsschlag einer neuen Zeit. Menelaos, von nachfolgenden Feinden bedrängt, muß den Leichnam des Patroklos, den er bergen will, zu Boden sinken lassen, um sich mit dem Schwerte zur Wehr zu setzen; der nach den Feinden gewendete Blick, der geöffnete, die Freunde zu Hilfe rufende Mund, malen seine furchtbare Lage. Mit diesem dramatischen Pathos verbindet sich nun deutlich eine anatomisch-plastische Tendenz, der Gegensatz zwischen den aufs äußerste angespannten und den im Tode erschlafften Gliedern, und so wird, ganz der Wirklichkeit entsprechend, das schöne Haupt des Erschlagenen in einer unschönen, freilich auch rührenden Haltung wiedergegeben. Aber dieser Realismus ist noch kein krasser Naturalismus: das beweist allein schon der herrliche Kopf des Menelaos, in dessen edeln Zügen sich die Kampfesnot immer noch maßvoll spiegelt.

Steht dieses vielleicht der rhodischen Schule angehörende Werk noch auf der Grenze zwischen idealem Pathos und anatomischem Realismus, so bedeutet der Gallier und sein Weib, eine Schöpfung der pergamenischen Schule, eine Steigerung einmal nach der realistischen Seite hin, denn man weiß jetzt einen Barbarentypus naturgetreu wiederzugeben, sodann aber auch nach der pathologischen, denn pathologisch betrachtet ist sterbend zusammenbrechen mehr als tot sein, sich selbst den Tod geben mehr als bloße Todesgefahr. In der Tat stößt sich der Gallier mit der trotzigen Wendung gegen die verfolgenden Feinde das Schwert an der unfehlbar tödlichen Stelle, hinter dem linken Schlüsselbein, in die große Schlagader, nachdem er vorher sein Weib durch einen Stich unter der linken Achselhöhle vor Knechtschaft und Schmach gerettet, und erreicht so den Gipfel eines barbarischen Heroismus, an dem sich selbst das sinkende Hellenentum noch einmal zu großen Taten auf kriegerischem, politischem und künstlerischem Gebiet aufrichten konnte.





319. Pluto raubt Proserpina
Von Lorenzo Bernini



320. Raub der Sabinerin
Von Reinhold Begas

Den antiken Szenen heroischen Todesmutes gegenüber zwei lebenbejahende Entführungsgruppen neuerer und neuester Zeit! Sinken dort entseelte Körper hilflos zu Boden, so werden hier blühende Frauenleiber trotz ihres Widerstrebens von starken Männerarmen emporgehoben. Mit theatralischem Pathos entledigt sich der Aufgabe Bernini. Sein breitmäuliger herkulischer Unterweltsgott kommt in Begleitung des dreiköpfigen Cerberus, der der Gruppe als Stütze dient, herangesaust und schwingt den neben ihm fast zierlich erscheinenden Leib der vergebens die Arme ausbreitenden und um Hilfe rufenden Proserpina wie einen leichten Ball in die Höhe; tief tauchen seine Finger in das zarte Fleisch ein. Dämonische Lüsternheit auf der einen Seite, sentimentale Klage auf der andern.

Gesunder empfindet der zwar in den Bahnen des Barock wandelnde, aber durchaus selbständig schaffende moderne Meister Reinhold Begas. Der Gegensatz des voll entwickelten Mädchenkörpers zu dem des kraftvollen Mannes, worauf auch hier die Wirkung beruht, ist dadurch verstärkt, daß die Hauptachsen der Körper nicht wie dort gleichlaufen, sondern sich kreuzen. Aus der theatralischen Gebärde der Entführten wird hier verzweifelte Abwehr mit allen Mitteln, die dem schwächeren Weibe zu Gebote stehen; die spielende Leichtigkeit des Räubers dort wird infolgedessen hier zu einer auch in seinem Antlitz sich widerspiegelnden Kraftanstrengung. Zwar ist auch von Begas das Fleisch nicht als Marmor, sondern sogar noch handgreiflicher als wirkliches Fleisch behandelt, trotzdem scheidet die Spekulation auf die Sinnlichkeit völlig aus: in der Sage ist der Fortbestand der dereinst weltbeherrschenden Stadt Rom an jenen Raub der Sabinerinnen geknüpft, und etwas von dem gesunden Heroismus dieser Römer der Urzeit, künstlerisch vielleicht auch von dem des Menelaos der Florentiner Gruppe lebt in diesem muskelstarken Manne fort, der das Weib seiner Wahl raubt. So steht, plastisch betrachtet wie auch nach ihrem Gehalt, Begas' Gruppe für uns höher als die mehr malerisch empfundene aus der „selig lüsternen Welt“ Berninis.



321. Gruppe des Laokoon. Von den Rhodiern Hagesandros, Polydoros und Athanodoros
Um 50 v. Chr. Rom. Ergänzungsversuch

Das Erbe der pergamenischen Kunst übernahm die rhodische. Das beweist der Vergleich ihrer höchsten Leistung, der weltberühmten Laokoongruppe, mit dem Gigantenfries von Pergamon. Die mächtig nach rechts schreitende Göttin Athena reißt den jugendlichen geflügelten Giganten Alkyoneus an seinem Lockenhaar zu Boden, während die heranschwebende Siegesgöttin Nike sie kränzt und die aus dem Boden mit halbem Leibe auftauchende Erdgöttin Gē flehentlich für ihren Sohn bittet. Aus der Figur des Alkyoneus scheint die des Laokoon herausentwickelt, naturgemäß unter andrer Motivierung. Halbkreisförmig weicht der Unglückliche dem Schlangenbiß nach der Gegenseite aus und greift konvulsivisch nach dem Hinterhaupt, wo der bohrende Schmerz sich konzentriert. Auch der Kopf ist, wie der Vergleich von 323 und 324 Zug für Zug lehrt, die pathologische Übertreibung eines hochpathetischen pergamenischen Typus: alles Seelische geht unter in der Zerrissenheit des physischen Schmerzes! Mag denn auch jene „edle Einfalt und stille Größe“, die einst Winckelmann im Laokoon fand, uns heute in ihr Gegenteil verkehrt erscheinen, ihre hohe Bedeutung bleibt der Gruppe, aller Kritik zum Trotz, schon deshalb gesichert, weil sie ein Werk höchsten Kunstverstandes ist. Man verfolge, wie in dem transversalen Hinsinken der, um ihr das Übergewicht zu sichern, in den Größenverhältnissen übertriebenen Figur des Vaters auf den absichtlich kleiner gehaltenen Stufenbau des Altars der Schlüssel zum Verständnis der Geschlossenheit



322. Alkyoneus, Athena, Gē (Erdgöttin) und Nike. Vom pergamenischen Altar

der Gruppe liegt; wie die unteren Gliedmaßen des Vaters zwischen den verschiedenen Fußpunkten der Söhne vermitteln; wie die beiden Schlangen, einander parallel, aber aus entgegengesetzten Richtungen kommend, die drei Figuren zur Einheit verstricken, wie sie, die Gelenke möglichst freilassend und keine Weichteile unschön quetschend, sich in ihr furchtbares Geschäft teilen; wie der einander zugewandten und zugeordneten Masse von Vater und jüngerem Sohn der ältere durch seine Wendung nach der andern Seite das Gegengewicht hält. Sein entsetzter Blick und seine abwehrende Gebärde gilt dem gräßlichen Geschick des Vaters, an die eigne Rettung denkt er kaum: so überbrückt der Künstler die räumliche Kluft durch die seelische Beziehung, wie eine solche bei dem jüngern Sohn, dessen Augen bereits gebrochen sind, wenigstens noch nachklingt: er hat in seiner Not, wenn auch vergeblich, bei dem Vater Schutz gesucht. Zu ihm, dem Mittel- und Höhepunkt der Gruppe auch in der Abstufung des Leidens, kehrt das Auge des Beschauers immer wieder zurück. Sein muskulöser Körper bäumt sich in wilden Zuckungen auf gegen den wahnsinnigen Schmerz, der Unterleib ist tief eingezogen; schreien kann er nicht, nur, wie Goethe bereits erkannt hat, seufzen. Damit wird auch der Satz Lessings von der Zurückhaltung des Künstlers im Ausdruck körperlichen Schmerzes um der Schönheit willen, von dem er in seinem „Laokoon“ ausgeht, hinfällig.



323. Gigantenkopf aus Pergamon



324. Kopf des Laokoon im Gegensinne





325. Franz Metzner, Mutter



326. Karl Albiker, Gruppe

Für die Antike und die von ihr beeinflußte spätere Kunst hatte stets an erster Stelle die Form gestanden, sie der Natur abzulauschen und mit der Idee, der Seele des Kunstwerks, harmonisch zu verschmelzen, war höchstes Ziel. Im Gegensatz dazu hatte bereits die Gotik, dieser Ausfluß mittelalterlich-germanischen Geistes, einen Formwillen bekundet, dem die Seele alles, der Leib nichts war (353 f.). Dieses vorzugsweise germanische Prinzip, die Innerlichkeit über die äußere formale Erscheinung zu setzen, ist von der „neuen“ Kunst der Gegenwart teils unbewußt, teils bewußt wieder aufgenommen worden; sie folgt damit nur einer tieferen geistigen Strömung der Gegenwart, die, von dem Wahn, die Welträtsel auf rein naturwissenschaftlichem Wege lösen zu können, geheilt, den Problemen des Weltgeschehens wieder auf dem Wege innerer Erfahrung, religiöser und philosophischer Versenkung beizukommen sucht.

Was aber die „neue“ Kunst von der mittelalterlichen scheidet, ist dies: dort formt der Zeitwille einen einheitlichen Stil, hier jeder Künstler seinen eigenen, dort reden alle eine Sprache, wenn auch in verschiedener Mundart, hier jeder eine andere, nicht immer allen verständliche. Natürlich gibt es auch hier Übergangsformen, die von der alten Kunst zur „neuen“ leiten. So wandelt Albiker das alte Problem zweier geschwisterlich verbundener Gestalten (312 bis 315) nur leise, aber mit neuem Stimmungsgehalt ab. Das Werk, wozu ein Gegenstück gehört, will lediglich dekorativ wirken. Die Gewandung ist nur in den bauschigen Partien wulstartig angedeutet, auch die Körperformen sind nur flüchtig gegeben, dennoch fesselt die Gruppe durch die Unbefangenheit der Auffassung und das scheinbar Zufällige des im Grunde fein abgewogenen Motivs, das im Gegensatz zu 315 durch den stützenden Baumstamm Standfestigkeit erhält. Auch hier der oben bei den verwandten Gruppen beobachtete, so reizvolle Charakterunterschied.



327. Georg Kolbe, Entführung



328. Georg Minne, Mutter und sterbendes Kind

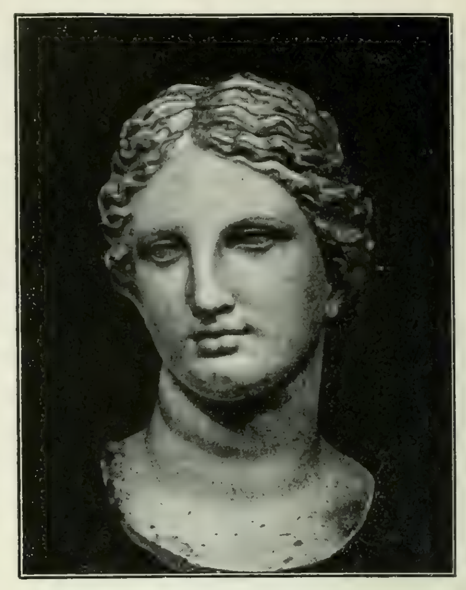
Entschiedener schon rückt Kolbes Entführungsgruppe von ihren Vorgängerinnen (319 f.) ab. Die Form soll das Auge nicht bestechen, sie ist kaum eingehender als bei Albiker behandelt, um nicht den Ernst des wie im Fluge erhaschten, nicht wie bei Bernini und Begas erdachten Motivs zu gefährden. Wir werden in die Urzeit versetzt, wo dem Manne nichts übrig blieb, als das Weib seiner Wahl zu rauben, dem Weibe nichts anderes, als sich diesem Schicksal zu fügen; daher das Unpersönliche, Allgemeingültige der Gruppe.

Metzner war uns bereits in seinem „Leidtragenden" (302) begegnet. Die Formgebung würde in ihrer assyrischen Massigkeit schwülstig zu nennen sein, wenn sie nicht eben der Ausdruck dieses individuellen, das Menschliche zum Übermenschlichen steigernden Formwillens wäre. Die Innigkeit des Verhältnisses von Mutter und Kind, die sich zu einer Welt für sich zusammenschließen, hat nicht, wie so oft in der religiösen Kunst, etwas Beglückendes, Beseligendes, sondern lastet auf der Seele schicksalsschwer, wuchtiger selbst als bei Donatello (428); die Ponderation verleugnet nicht klassische Vorbilder (308).

Das Äußerste an plastischem Formwillen, und zwar nach der entgegengesetzten Richtung, leistet Minne. Man hat ihn einen verspäteten Gotiker genannt, so asketisch verneint er den Körper. Das sterbende Kind auf dem Schoß der Mutter, dem es entstammt, welch erschütterndes Motiv! Die Einheit des Bluts sinnfällig gemacht durch die fast geometrische Parallelität der hagern Leiber auf eckigem Sitz, nur die Arme der Mutter kreuzen sich mit den schlaff herabhängenden des Kindes, und wie ein Verzweiflungsschrei des gequälten Mutterherzens wirkt der Richtungsunterschied der Köpfe – was will dagegen der Schmerz des Laokoon (321) besagen! Scharf tritt die Linie der Kieferknochen hervor und bildet mit Hals und Kehle einen schneidenden spitzen Winkel.



329. Kopf des Hermes des Praxiteles
Olympia



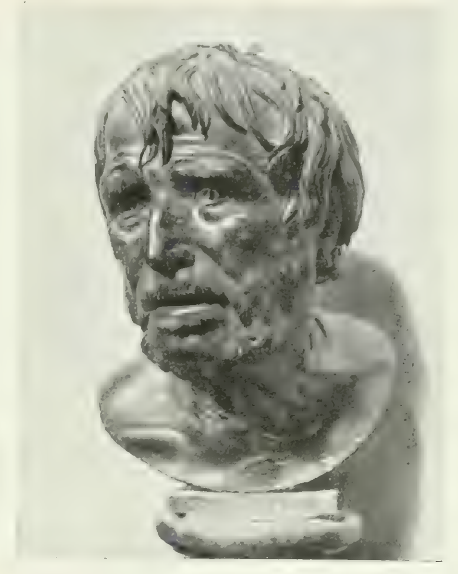
330. Kopf der Aphrodite nach Praxiteles
Nach Furtwängler

Von dem größten Marmorbildner der Welt, Praxiteles, hat uns ein gütiges Geschick ein Originalwerk (309) aufbewahrt, unschätzbar vor allem durch die wundervolle Erhaltung des Kopfes. Die Alten rühmen von Praxiteles, er habe es verstanden, die Bewegungen des Gemüts vollendet wiederzugeben. Das kann, da er fast nur Einzelwerke in ruhiger Haltung geschaffen hat, nur bedeuten, daß er die zarteren Stimmungen der Seele vollendet darzustellen wußte. Und dies hängt aufs engste damit zusammen, daß er in Marmor bildete. Nicht die dunkle, das Licht reflektierende Bronze, nur der helle, durchscheinende, Licht aufsaugende Marmor, der die feinste, fast nur noch mit den Fingerspitzen fühlbare Modellierung zuläßt, ist imstande, die durchscheinende Hautoberfläche und das unter ihr pulsierende warme Leben wiederzugeben. Weil sein Genius zum Träumerischen neigte, weil er nur so die zarten Regungen der eigenen Seele seinen Schöpfungen ganz einhauchen konnte, darum mochte Praxiteles dem Marmor vor der kostbareren und geschätzteren Bronze den Vorzug gegeben, darum seine Marmortechnik zu einer fast unbegreiflichen Feinheit und Weichheit ausgebildet haben. „Im Gesamtbild des Hauptes“ (329), sagt Urlichs, „ist es das durchgeistigte, von leiser seelischer Erregung belebte Antlitz, das den Betrachter unwiderstehlich fesselt“, und wenn er dabei hervorhebt, daß gemäß der künstlerischen Auffassung des Beschauers der Eindruck in mancher Hinsicht ein verschiedener sein werde und sein dürfe, so ist auch das wieder nur ein Beweis der mannigfaltigen Stimmungen, die der Künstler bewußt oder unbewußt in seine Schöpfung hineingelegt hat. Im einzelnen seien hervorgehoben die im wohltuenden Gegensatz zu dem krausen Haar stehende glatte, in ihrem Unterteil stark hervortretende Stirn, die im sog. griechischen Profil mit der Stirn in einer leichten Wellenlinie verlaufende, zwischen den tief eingebetteten Augen stark vorspringende Nase, die fein modellierten Wangen, endlich der von freundlichem Ernst umspielte Mund und das wohlgerundete Kinn: „jener so oft nachgesprochene Tadel, die antiken Marmorwerke seien marmorkalt, muß vor diesem lebenswarmen Bilde verstummen“ (L. v. Sybel).

Nicht ganz so glücklich sind wir bei dem Kopfe seiner berühmtesten Statue, dem der knidischen Aphrodite. Immerhin haben wir griechische Kopien, die dem Eindruck des Originals nahekommen müssen (330). Die von dem leicht gewellten, zart ansetzenden Haar umrahmte dreieckige Stirn, die träumerisch-schmachtend auf ein fernes, unbestimmtes Ziel gerichteten Augen, der leicht geöffnete, hold lächelnde Mund, das zarte Oval von Wangen und Kinn vereinigen sich zu dem unvergleichlichen Eindruck weiblichen Liebreizes.



331. Sog. Sappho
Bronze aus Herkulaneum



332. Alexandrinischer Dichter (sog. Seneca)
Bronze aus Herkulaneum

Es ist ein Kennzeichen der griechischen Kunst in ihrem Aufstieg, daß sie bei Wiedergabe der Erscheinungswelt das Zufällige der Einzelerscheinung als nicht würdig, im Bilde festgehalten zu werden, von den immer wiederkehrenden Grundformen absonderte und so an Stelle des Individuellen das Typische setzte. So gelangte, wie die griechische Philosophie die hinter den Einzeldingen stehende ewige Idee zu erfassen suchte, die griechische Kunst zu den Idealgestalten der Götter- und Menschenwelt. Selbst wo wir, wie bei Sophokles (297), ein individuelles Porträt erwarten, erhalten wir nicht viel mehr als ein Idealbildnis, während der etwa siebzig Jahre spätere Kopf des Demosthenes (298) durch seine ergreifende Lebenswahrheit unmittelbar überzeugend wirkt. So scheint, je weniger der Staatsgedanke die Kraft des Bürgertums in seinen Dienst zwingt und die Geister nivelliert, je mehr an Stelle der Gemeingefühle ein verfeinertes, individuell verschiedenes Geistes- und Seelenleben tritt, der Sinn für den Idealtypus zu schwinden und die Bedeutung des individuell Charakteristischen zuzunehmen. Daraus erklärt sich der außerordentliche Aufschwung der Porträtkunst in hellenistischer Zeit. Freilich, wo man zum Schmuck der Bibliotheken und Gelehrten-Versammlungsräume der Porträtbüsten literarischer Persönlichkeiten der Vorzeit bedurfte, wird man sich an ältere Typen gehalten und sie entsprechend umgebildet haben. Hierher mag die aus Herkulaneum stammende sog. Sappho gehören. Irgendwelche Gewähr hat diese Benennung der mit der Dichterbinde geschmückten Büste nicht, aber gern wird man in dem überaus feinen und geistreichen, einen Zug altertümlicher Strenge bewahrenden Kopf die berühmteste Dichterin des Altertums erkennen wollen.

Könnte man sich diesen in den Umrissen schlicht gehaltenen Kopf ebensogut in Marmor vorstellen, so würde dies bei dem lange für den römischen Philosophen Seneca gehaltenen nur als technisches Kunststück denkbar sein. Es ist ein Prachtexemplar eines Charakterkopfes, das Bild eines Gelehrten, eines Dichters oder, dem Wesen der alexandrinischen Poesie entsprechend, eines gelehrten Dichters wie etwa Kallimachos, den man jetzt darin erkennen will. Die vorgebaute, tiefgefurchte Stirn, über die die wirren Strähnen des Haupthaares herabhängen, die von der Wurzel kühn vorspringende Adlernase, die vorstehenden Backenknochen, der breite, wie zum Sprechen geöffnete unschöne Mund, das Wangen und Kinn dürftig bedeckende Barthaar, die tiefen Altersfurchen des Halses, alles dies ist unmittelbare Wiedergabe der Natur. Dem Idealbild der „Sappho" steht also hier eine realistische Erfassung der Einzelpersönlichkeit gegenüber, welche schlechthin unübertrefflich ist.







333. Hl. Stephanus, Kaiser Heinrich II., Kaiserin Kunigunde
Adamspforte am Dom zu Bamberg. Um 1240

334. Maria, Domlettner, Naumburg
Nach 1270

Der deutschen Kunst war nicht, wie der der romanischen Völker, das plastisch-organische Formgefühl der Antike als Gabe des Bluts in die Wiege gelegt worden, ihr germanisches Erbe war der abstrakt-lineare Flächenstil (S. 284 f.); jenes zu erringen, gab es für sie keinen andern Weg, als dort in die Schule zu gehen, wo mit dem Erwachen der Gotik eine neue plastische Schönheit erblüht war, bei der von der Antike beeinflußten, selbst aber mit germanischen Elementen durchsetzten nordfranzösischen Kunst. Dennoch verleugnet sie ihre deutsche Eigenart nicht, ja es bleibt ihr Ruhm, daß sie die glänzenden Vorbilder nicht blind nachahmt, sondern ihren eigenen Stil entwickelt. Der deutsche Individualismus ließ sich eben nicht in die typische französische Anschauungsweise einschmelzen. Mag daher der Meister der Bamberger Adamspforte in Reims seine Lehrzeit gemacht haben, im Herzen ist er deutsch geblieben und leiht dem hohen Herrscherpaar, den Gründern des Bamberger Doms, den Ernst und die Milde, die Hoheit und den fürstlichen Anstand deutschen Edelgeblüts. Der Kaiser, nach Reimser Vorbild mit antikem Mantel drapiert, hält Zepter und Reichsapfel, die Kaiserin in langem ungegürtetem Gewande von lebendiger Eigensprache trägt in der Rechten das Modell ihrer Gründung, während sie, noch etwas ungelenk, die Linke zum Gruße erhebt.

Freier als die für ein Portalgewände bestimmten und daher von vornherein strenger den Gesetzen der Architektur unterworfenen Figuren von der Adamspforte in Bamberg dürfen sich die monumentalen Gestalten der Stifter und Stifterinnen bewegen, die in eine frühgotische Schmuckarkadenreihe im Westchor des Naumburger Domes eingeordnet die ritterlichen Ideale der großen Hohenstaufenzeit verkörpern. Doch auch hier beobachten wir feinstes Abwägen der Beziehung zwischen Plastik und Architektur. „Ganz selbständig, erscheint jede Gestalt doch absolut notwendig im Zusammenhang des architektonischen Gefühls. Sie gibt der rahmenden Architektur ebensoviel Kraft als sie von ihr empfängt“ (Dehio). Dies trifft insbesondere zu auf die Fürstin in Witwentracht, die, einsam an einem Pfeiler stehend, mit ihren feinen aristokratischen Händen in ihrem Brevier blättert. Aus diesem Grundmotiv ist die ganze Figur entwickelt. Die Rechte hat zugleich den Mantel aufgenommen, so daß er in freien Faltenzügen das Buch selbst umschreibt und das Motiv nach unten spitz ausklingen läßt, in scharfem Kontrast





335. 336. Stifter und Stifterinnen im Dom zu Naumburg
Um 1270

zu den großen senkrechten Falten ihrer rechten Seite, die tief herabfallend sich der Säule angleichen. Die Schultern füllen den von den ausladenden Kapitellen gelassenen Raum, das realistische, aber wohl kaum porträtähnliche Haupt mit dem sprechenden Munde und den verweinten Augen ragt, von Gebände und Witwenschleier umrahmt, wirksam in die ruhige Pfeilerfläche hinein.

Und nun das herrliche Stifterpaar Eckard von Meißen und Uta von Ballenstedt! Der Markgraf, eine machtvolle Reckengestalt, umklammert mit der zur Faust geballten Linken den Schwertgriff, während die Rechte quer über die Brust greifend das Schildband lockert. In diesen unwillkürlichen Bewegungen verrät sich ebenso wie in dem gespannten Blick eine innere Erregung, die man durch die Annahme zu erklären versucht hat, es bereite sich zwischen zwei andern Gliedern dieser Stiftergesellschaft ein gerichtlicher Zweikampf vor. Jedenfalls aber, und dies ist ein Großes, hat der Künstler die architektonisch gebundenen Pfeilerstatuen zu einer dramatischen Einheit zu verbinden gewußt. Mit der Wehrhaftigkeit des fürstlichen Recken kontrastiert die Zartheit seiner Gemahlin. Scheu, fast entsetzt, scheint sie nach der Streitszene hinzuschauen, ja sich mit der Rechten durch den Mantelkragen vor dem blutigen Anblick schützen zu wollen, während sie mit der prachtvoll gespreizten Linken den aufgerafften Mantel wie fröstelnd an sich drückt. So kommt zugleich ein Parallelismus der bewegteren linken Körperhälften zustande. Aber auch in den ruhigeren rechten Körperhälften wird jede Einförmigkeit vermieden durch die männliche Zäsur des Gürtels gegenüber dem frei herabfließenden weiblichen Gewand.

Atmen diese edeln Recken der Hohenstaufenzeit noch den Geist des von dem hohen Geburtsadel getragenen romanischen Stils, so spricht aus der mit Johannes (519) um den Gekreuzigten am Domlettner gruppierten Maria der Geist der nun folgenden bürgerlichen Epoche der Gotik. Die Figur steht ganz wesentlich unter dem Einfluß von 340 (im Gegensinne), aber wie im Ausdruck des Schmerzes etwa gegenüber der Wechselburger Kreuzgruppe (347) jede Zurückhaltung aufgegeben ist, so nimmt auch das von Faltenzügen zerrissene Gewand an dieser Sprache der Verzweiflung teil.







337. Sog. Livia. Marmor. Neapel

338. Maria und Elisabeth. Reims. 1. Hälfte 13. Jahrh.

So wenig wie der deutschen Kunst das französische Vorbild, wird man der französischen das antike als Unselbständigkeit und Mangel an Urwüchsigkeit auslegen dürfen. Beide sind bei den Lehrmeistern in die Schule gegangen, die der historische Verlauf der Kultur ihnen bot, und das waren für die junge französische Gotik die bis zu ihr herübergeretteten Werke römischer Provinzialkunst. Nicht die Entlehnung der Form ist für die künstlerische Beurteilung entscheidend, sondern wie diese Form zum Träger nationalen Geistes umgestaltet wird, wie sich Geist an Geist entzündet. Dies Weiterreichen der Fackel soll die obige Bilderreihe vor Augen führen, in die sich nach 340 auch die Maria vom Naumburger Domlettner eingliedert (s. S. 181).

Am Mittelportal der Reimser Kathedrale stehen die überlebensgroßen Figuren der „Heimsuchung", jugendlich elastisch, in blühender Schönheit Maria, Elisabeth in der strengeren Haltung der älteren Matrone. Dehio hat zuerst auf die Ableitung der ersteren von der Antike hingewiesen, im Gewandmotiv des über den linken Arm genommenen Mantels (337) wie in dem Emportauchen des eingewickelten l. Armes aus der Umhüllung (vgl. auch 297). Aber ein vergleichender Blick zeigt auch sofort, welch ein anderer Geist in diese Körperhülle gefahren ist, statt des antiken, objektiv auf sich beruhenden ein gotischer, von seelischen Erregungen innerlich bewegter. Das verrät sich in der holden Neigung des anmutigen Hauptes, in der der Gotik eigentümlichen Schwingung der Hüfte, aber auch in dem viel großzügigeren und doch im einzelnen wieder viel sprechenderen Faltenwerk des Mantels, der höher heraufgenommen auch dem wie stets in der Gotik über die Füße herabfallenden Kleid eine freiere Entfaltung erlaubt.

In Bamberg stehen an zwei benachbarten Pfeilern des Georgenchors (vgl. 389) zwei Frauengestalten, deren Beziehung aufeinander nicht gesichert erscheint, doch weist die offenbare Verwandtschaft mit der Reimser Heimsuchung auf gleiche Namengebung hin. Der bestechenden







339. 340. Sog. Elisabeth und Maria, Dom, Bamberg. Um 1250. 341. Madonna aus Mainz. Ende 13. Jahrh.

Anmut und fraulichen Fülle der Reimser Maria gegenüber hat die schlankere, aber auch sprödere und herbere Erscheinung der Bamberger einen schweren Stand. Aber sie hat einen Vorzug: sie ist in jedem Zuge deutsch, und in der „flimmernden, raschelnden Unruhe" des Gewandes liegt eine solche Fülle von Leben, daß das Reimser Vorbild dagegen fast von antiker Einfachheit erscheint. Entschieden überlegen aber zeigt sich der deutsche Geist in dem anderen Paar. Die Reimser Elisabeth kommt über einen zwar sympathischen, aber doch nur typischen Alterseindruck nicht hinaus. Hier ist gegenüber dem französischen Normalmaß der Individualismus und die größere Tiefe der deutschen Seele offenbar im Vorteil. Aus der ehrwürdigen Matrone wird die hehre Gestalt einer gotterfüllten Seherin, die mit harten, männlichen Zügen, „weitgeöffneten Auges, mit der Zeitlosigkeit des Greisenblickes" ins Weite schaut. Daher hat man in ihr, wie man sie lange als Sybille gedeutet hat, die Prophetin Hanna erkennen wollen. Zu der herben Charakteristik der Gestalt trägt auch der gefrorene Wasserfall des freien Mantelendes mächtig bei.

Von der Bamberger Maria führt eine Linie weiter zur Maria des Naumburger Domlettners (334; S. 181), die andre über die hier nicht abgebildete Bamberger Ekklesia (vgl. 353) zu der letzten der Reihe, der Madonna in der Fuststraße zu Mainz (341). Auch sie gehört der gotischen Frühzeit an, auch bei ihr will die S-förmige Schwingung des anatomisch noch nicht richtig verstandenen Körpergewächses unter dem Gewande herausgefühlt werden, das Hauptmotiv aber liegt in dem großartigen Kontrast des enganschließenden gegürteten Gewandes mit dem in lebhafter Linienornamentik (vgl. 342) die Trägerin umschreibenden Mantels, es ist ein Fortissimo des zuerst in der Statue der Livia angeschlagenen Motivs. Vom architektonischen Blockzwang erlöst, der die Portalstatuen notgedrungen fesselt, mit ihrem lebhaften Licht- und Schattenspiel frei vor der stumpfen Hauswand stehend, können sich Mutter und Kind in holdem Spiel wechselseitig freier und inniger geben.



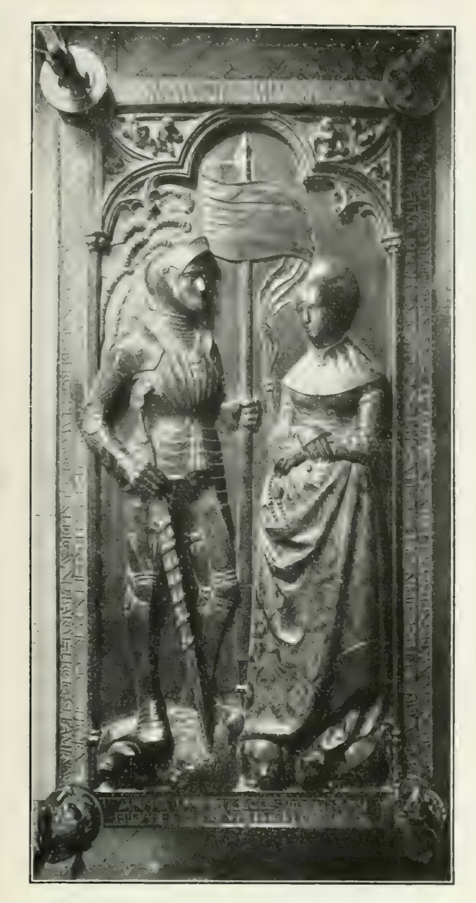
342. Heinrich der Löwe und seine Gemahlin Mathilde
Dom zu Braunschweig. Um 1227



343. Gemahlin Markgraf Rudolfs III.
Rötteln (Baden). Um 1430

Das Liegegrab hatte sich aus dem gemalten oder eingeritzten Grabmal mit dem in allgemeinen Zügen gehaltenen Bilde des Verstorbenen entwickelt. Nun konnte aber die im Dienst der Architektur großgewordene statuarische Kunst sich nicht von dem üblichen Standmotiv trennen, und so wird die Liegefigur zum „gelegten Standbild". Daher das Widerspruchsvolle und Künstliche der Faltengebung in dem bedeutenden Doppelgrabmal im Dom zu Braunschweig (s. die Stelle in 88). Niemand kann zwei Herren dienen. Die nach den Füßen zu herabfließenden Faltenzüge sollen doch auch wieder dem Gesetz der Schwere folgen, und so liegen sie bei Heinrich auf der Unterlage platt auf, während in dem überfeinerten Faltenspiel der Herzogin die altgermanische abstrakte Linienornamentik wieder aufzuleben scheint. Den Größenunterschied der Ehegatten gleicht die verschiedene Höhe der Standkonsolen geschickt aus. Porträtähnlichkeit wird bis ins 15. Jahrhundert hinein weder begehrt noch erstrebt; der mit 66 Jahren gestorbene Herzog erscheint in der Jugendkraft eines Dreißigers. Er trägt, wie üblich, in der Rechten das Modell seiner Stiftung, und nur in dieser Eigenschaft, als Stifter, nicht als Landesfürst, hatte er auf ein figürliches Grabmal Anspruch.

Der Zwiespalt wird zunächst entschieden zugunsten des Standmotivs unter Beibehaltung der Ruhelage und des Ruhekissens, wofür bei Rittern wohl der Helm eintritt. Lehrreich ist die spätgotische, schon ganz barock anmutende Grabfigur der badischen Markgräfin. Das Gewandmotiv der Bamberger Maria erscheint hier in die Modetracht der Zeit übersetzt; die S-förmige Schwingung ist durch tiefe Furchung des Gewandes so stark herausgearbeitet, daß die statischen Unterlagen so gut wie verleugnet werden.



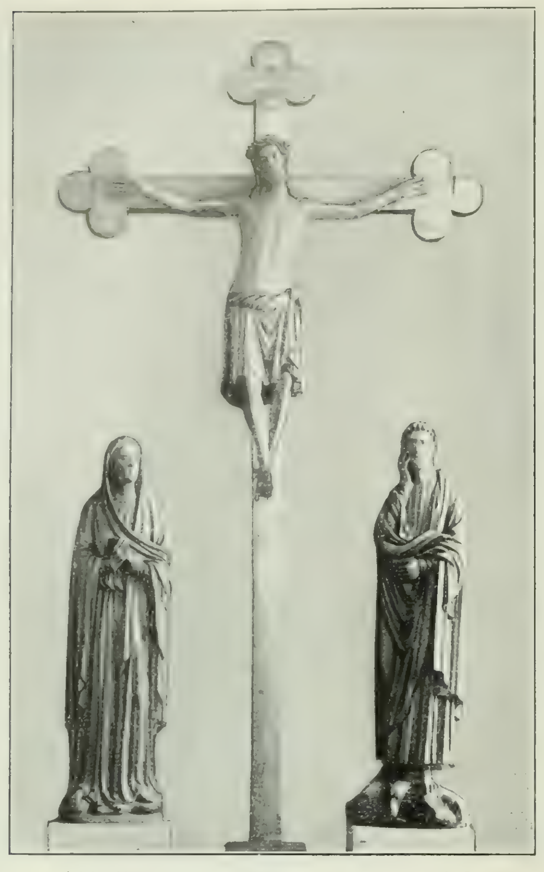
344. Graf und Gräfin von Henneberg
Von Peter Vischer. Stiftskirche in Römhild. 1508



345. Bischof Rudolf v. Scherenberg
† 1495. Von Till Riemenschneider Dom zu Würzburg

Ganz durchgeführt ist das Standmotiv unter Verzicht auf das Ruhekissen in dem aus Peter Vischers Gießhütte hervorgegangenen Doppelgrabmal in Römhild. Aber immer noch steht das edle Paar auf den mittelalterlichen Symbolen Löwe und Hund, ursprünglich wohl nicht Sinnbildern der Kraft und Treue, sondern (nach Psalm 91, 13) der unschädlich gemachten Mächte der Finsternis (Dehio). Meisterhaft ist die Einpassung in den schon von „antikischen" Putten belebten gotischen Dreipaßrahmen. Die Lanzenfahne wirkt innerhalb desselben wie Stabwerk und dient ebenso wie der Helmbusch der Raumfüllung, so daß die negativen Ausschnitte rechts oben und links unten sich aufwiegen. Das steife Brokatgewand der Gräfin, verglichen mit 342 und 343, entspricht der merklich kühler gewordenen Stimmung der Zeit: der erkältende Hauch antikischer Verstandesklarheit hat die gotische Gefühlswärme ertötet.

Die letzte Konsequenz ist, daß, zuerst wohl aus Raummangel, das „gelegte Standbild" aufgerichtet und über dem Grab als „Epitaph" an die Wand gestellt wird. Damit erst verschwindet jede Dissonanz. So in der großartigen Folge der Würzburger Bischofsgräber, das bedeutendste von der Hand des dort ansässig gewordenen Härzers Till Riemenschneider. Ein energisches, tiefdurchfurchtes Greisenantlitz; neben dem Hirtenstab führt der Bischof als „Herzog von Franken" das Schwert. Die Löwen zu seinen Füßen sind (wie schon die Hunde in 343) Wappenhalter geworden. Noch zeigt der Baldachin spätgotische Formen (vgl. 356), aber schon in seinem nächsten und letzten Bischofsgrab, dem des Lorenz von Bibra († 1519), treten einzelne Renaissanceformen auf, die wohl nicht mehr auf Rechnung des Meisters selbst, sondern eines Gehilfen kommen.



346. Kreuzigungsgruppe aus Freiberg i. S.
Dresden

Wie die Steinskulptur, so schwingt sich auch die Holzschnittzkunst des deutschen romanischen Stils auf sächsischem Gebiet zu ihrer reifsten Schöpfung auf. Ihr erwuchs eine monumentale Aufgabe in den großen bemalten Holzkruzifixen, welche samt ihren Nebenfiguren auf einem mächtigen, von Wand zu Wand reichenden Querbalken über dem Altar angebracht wurden (88, 96). Besonders lehrreich ist der Vergleich der Kreuzigungsgruppen von Freiberg und Wechselburg. Das Holzbildwerk aus dem Freiberger Dom ist noch ganz geradlinig und starr. An dem in Kleeblattform endigenden Kreuzesstamm der Kruzifixus, das Haupt mit offenen Augen noch nicht nach vorn, sondern nur schwach zur Seite geneigt, das Lendentuch noch ziemlich eintönig herabfallend, dazu die auf symbolischen Tieren stehenden Nebenfiguren, Maria und Johannes, ebenfalls lange, hagere Gestalten, beide jedoch schon charakteristisch unterschieden durch das Bewegungsmotiv: Maria sucht den furchtbaren Mutterschmerz durch die krampfhaft ineinandergepreßten Hände zu bemeistern, Johannes steht in sinnender Trauer da, die rechte Hand an die Wange gelehnt, ein antikes Motiv (316), während das Barock auch hier übertreibt (219).

Diese einfachen Elemente erhalten nun eine wundervolle künstlerische und symbolische Ausgestaltung in der Kreuzesgruppe zu Wechselburg. Das einfache Kreuz wird durch einen untergelegten, mit schmalem Kerbschnittband umränderten Rahmen an allen vier Enden so ausgebildet, daß es zu einem förmlichen Symbol der christlichen Heilsgeschichte wird: zwei von rechts und links heranfliegende Engel halten den Querbalken des Kreuzes, oben erscheint, milde herabblickend, in der Hand das Symbol des h. Geistes, die Taube, Gott-Vater, während der am Fußende gelagerte Adam in einem Kelche das erlösende Blut für die sündige Menschheit auffängt. So konzentriert sich in der Mittelachse der ganze Heilsplan der Erlösung. Die durch ihn überwundenen Weltanschauungen des Heidentums und des Judentums krümmen sich in drastischer Symbolik zu Füßen des Kreuzes, zugleich der triumphierenden Kirche in den Gestalten von Maria und Johannes als Fußschemel dienend: links das gekrönte babylonische Weib der Offenbarung Johannis, rechts das sein Wehgeschrei mit klagender Gebärde begleitende Hohepriestertum der Juden.

Der neue Geist der Wechselburger Gruppe spricht am deutlichsten aus den am Fuße des Kreuzes gelagerten Figuren. Es kümmert den Künstler wenig, daß sie für Maria und Johannes keinen gesicherten Stand abgeben, er will vor allem die Heilswahrheiten so packend als möglich uns zu Gemüte führen, den Leib zum Ausdruck des innern seelischen Erlebnisses, in diesem Falle des tiefempfundenen christlichen Symbols machen. Der erst von der Renaissance entwickelte Unterschied illusionistischer und statuarischer Auffassung (vgl. S. 113—115) ist ihm noch fremd; er sucht vielmehr die hoheitsvolle Ruhe der heiligen Gestalten durch die qualvolle Unruhe der gekrümmten und getretenen zu heben. Ganz Seele ist die in ihrem Tun völlig hingegebene, ebenso würdige wie geschmeidige Figur des ersten Menschen.



347. Kreuzigungsgruppe in der Klosterkirche zu Wechselburg. Um 1225

Zurückhaltender, weil durch die Tradition gebunden, verfährt der Künstler bei den überkommenen Hauptfiguren. Die starre Linie des Gekreuzigten ist absichtlich in hartem Rhythmus gebrochen, das edle Haupt mit den noch immer offenen Augen ist zur Seite geneigt, das Lendentuch hat durch die Ausbiegung der rechten Hüfte und den Überschlag an Starrheit verloren. Vor allem hat bei Maria und Johannes unter Beibehaltung der alten Motive das Antlitz an ausdrucksvoller Schönheit, der Körper an Lebenswirklichkeit, das Gewand an Reinheit und Mannigfaltigkeit der Linien unendlich gewonnen. Die Häupter sind mehr nach innen gewendet, und der erhobene Blick Marias, der gesenkte des Johannes spricht mit feinster Zurückhaltung, aber vollkommen deutlich (vgl. dagegen 334!). Endlich ist durch die größere Breitenentfaltung gegenüber der mageren Vorgängerin das Gewicht, die Fülle und Monumentalität des Gesamtaufbaues erheblich gesteigert. So erleben wir auch in dem Werden und Wachsen der deutschen Kunst jene Erlösung aus dem Banne archaischer Gebundenheit, wie wir sie in der antiken Kunst an einer Reihe von Beispielen verfolgt haben, vielleicht sogar unter dem Einfluß eben der durch Frankreich vermittelten Antike.



348. Kreuzigung. Alabaster. Frankfurt a.M.
Liebig-Museum



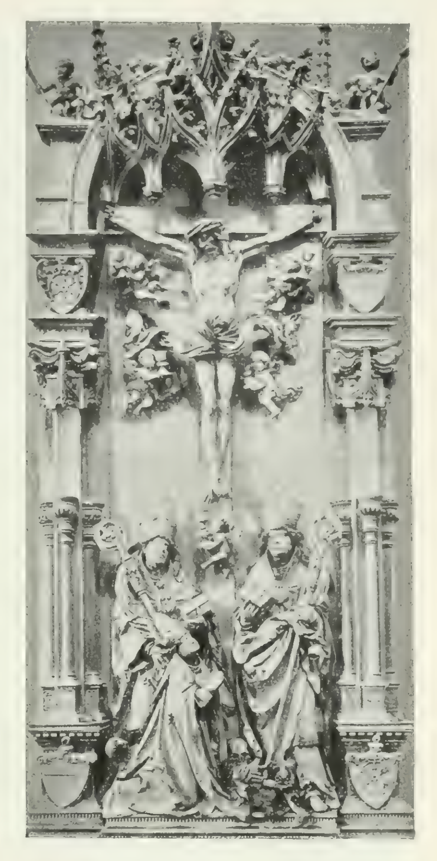
349. Ohnmacht Mariä. Von einem Kalvarienberg
Straßburg, Museum

Die Kreuzesmelodie, die in romanischer Zeit zuerst in der Freiberger Gruppe leise ertönt, um in Wechselburg an Kraft und Fülle zuzunehmen, klingt auch in der gotischen Welt immer vielstimmiger fort. Noch finden wir Anklänge an Romanisches in der symbolischen Ausgestaltung des Kreuzes bei einem noch nicht lange der Heimat zurückgewonnenen Wunderwerk deutscher Kunst, der Alabasterkreuzigung in Frankfurt: der Kruzifixus mit den Schächern zu beiden Seiten, den Kreuzesfuß umklammernd Magdalena, links und rechts die Gefolgschaft Marias und die Gruppe der durch die Gewalt des Augenblicks innerlich erschütterten Gegner. Das trotz geringer Ausmaße in Aufbau und Ausführung monumentale Werk stammt vielleicht von einem bei Gelegenheit des Konstanzer Konzils nach Italien verschlagenen mittelrheinischen Künstler, der in Florenz den Einfluß Ghibertis (372) erfuhr. Jedenfalls verband sich hier in vorbildlicher Weise deutsche Innerlichkeit mit südlichem Formensinn. Gotisch ist noch die kompakte Gruppierung und die Sprache der Gewänder, italienisch die Kunst, beide Gruppen mit ihrem Mittelpunkt seelisch in Beziehung zu setzen, ohne der Einförmigkeit zu verfallen, der durch Gegenzüge innerhalb der Gruppen selbst abgeholfen wird. Auch die Skala der Gemütsbewegungen ist fein abgestuft. Am ergreifendsten ist die Wirkung da, wo sie sich zugleich in äußerem Gebaren entladen kann, bei Magdalena.

Trockner in der Komposition wie in der Charakteristik ist Riemenschneiders Dettwanger Kreuzigung. Links Maria, von Johannes und den Frauen gestützt, durch volle Frontansicht in S-förmiger Schwingung aus dem mit Mühe sich aufrecht haltenden, enggedrängten Häuflein herausgehoben, rechts mit verlegenen Mienen und Gesten, in starren Vertikalen, aber innerlich gerichtet die Feinde, dazwischen hoheitsvoll Christus mit vom Winde gebauschtem Lendentuch — die ganze Szene in ihrer Enfacestellung mehr symbolisch-repräsentativ als dramatisch empfunden. Dies gilt auch von der von einem Straßburger „Kalvarienberg“ übriggebliebenen Gruppe 349. Im übrigen aber bedeutet sie einen gewaltigen Fortschritt. Herrscht bei Riemenschneider noch das knitterige, den Körper negierende gotische Faltenwerk, so ist in 349 das lebendige Gefühl für ihn erwacht: die besondern Merkmale der Weiblichkeit, eine vom enganliegenden Kleid umschlossene runde Schulter werden gezeigt — wir spüren eine



350. Kreuzigung. Von Tilman Riemenschneider
Dettwang



351. Grabstein Uriels von Gemmingen
Von Hans Backofen. Dom, Mainz

künstlerische Bewegung, die nicht wie die Nürnberger Schule mit der italienischen Renaissance paktiert, sondern aus der Gotik selbst heraus — das zeigen auch die großzügigeren Falten — einen plastischen Stil zu entwickeln sucht.

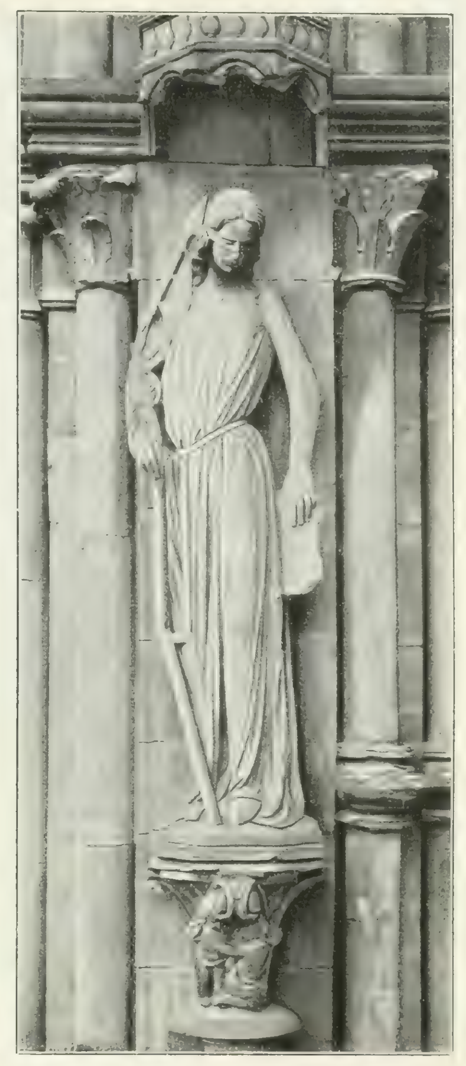
Das leitet uns hinüber zu einem Künstler, der, fast gleichzeitig mit Riemenschneider, in Mainz eine umfassende Tätigkeit entfaltete, zu dem vom Mittelrhein gebürtigen Hans Backofen. Von ihm stammen eine Anzahl von Kalvarienbergen wie der auf dem Domfriedhof von Frankfurt a. M., die an Stelle kompakter Gruppen Einzelfiguren setzen, ein Sieg des Individuums über die Masse. Auch in die Grabplastik des Mainzer Doms führt Backofen den Kruzifixus ein, und zwar in dem großartigen Epitaph des Erzbischofs Uriel von Gemmingen, empfohlen von den Heiligen Martin und Bonifatius, den Schutzpatronen seiner Kirche. Der Kruzifixus mit dem flatternden Lendentuch ist von der Gotik hergeleitet, die ihn umschwebenden raumfüllenden Putten von der Renaissance; die gleiche Stilmischung zeigt der ornamentale Rahmen. Dennoch wäre es falsch, auch die beiden gewaltigen Heiligenfiguren als eine solche Synthese anzusprechen, vielmehr ist diese „Steigerung herber Männlichkeit zum Heroischen“ nach Dehio durch Verstärkung und zugleich Vereinfachung der spätgotischen Formensprache erreicht: „Verschwunden ist die spätgotische Selbstherrlichkeit in der Linienführung der Draperie, unter ihr fühlt man überall die starken Knochen und wuchtigen Glieder heraus. Wenige, aber groß geschwungene Faltenzüge; auf den Kämmen eine eigentümliche zitternde, kräuselnde Bewegung, wie ein aus der Tiefe kommendes Aufbrausen. Das Erstgedachte ist nicht die Linie, sondern die plastische Form — die Spätgotik lebt in der verjüngten Gestalt des Barock weiter.“



352. Der Verführer und die törichten Jungfrauen. Straßburger Münster. 13. Jahrh.

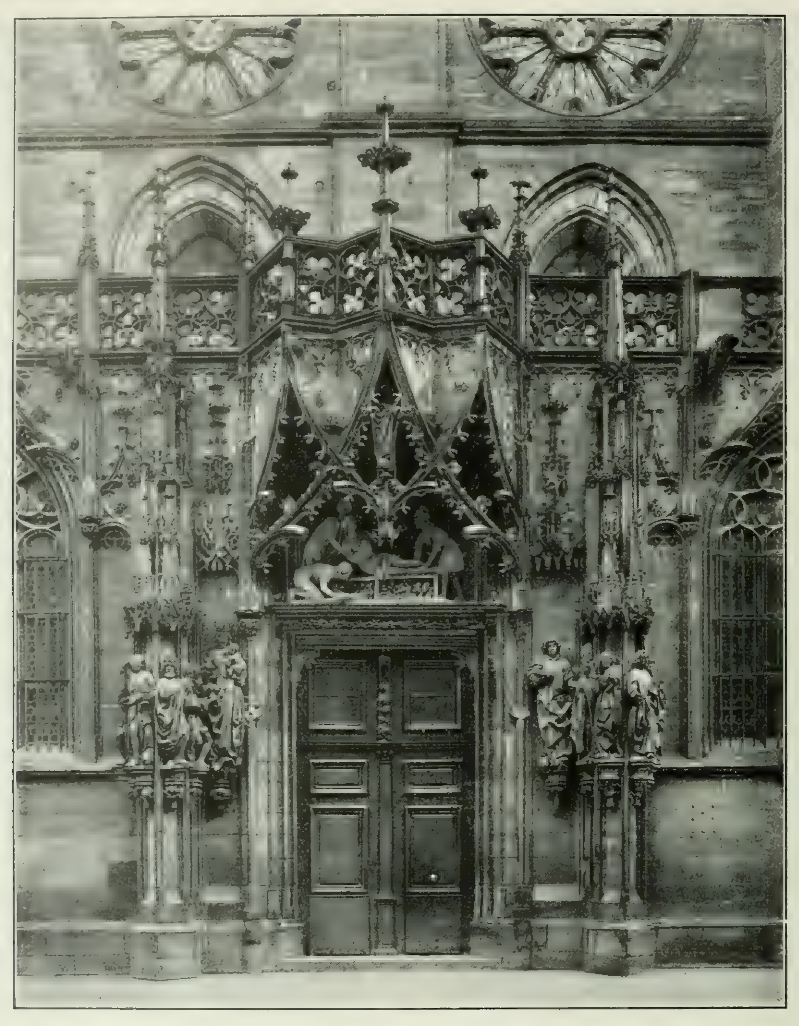
Die den Einfluß der französischen Gotik verratenden Bildwerke des Straßburger Münsters lassen deutlich zwei Richtungen erkennen, derbe, kräftige Natürlichkeit und anderseits eine den Körper fast verneinende Vergeistigung. Wie in den im Mittelalter so beliebten geistlichen Spielen, so sind die klugen und törichten Jungfrauen hier als Portalfiguren einander gegenübergestellt, jene mit Christus, dem himmlischen Bräutigam, diese mit dem Versucher als dem Vertreter der Weltlust. In den schmalen Nischen des Portalgewändes steht zuvorderst „der Fürst der Welt", aus dessen offenem Rücken giftiges Gewürm hervorquillt, und hält mit derber, pfiffiger, des Erfolgs sicherer Miene und spitzen, eckigen Bewegungen das Symbol der Verführung, den Apfel, der ersten der törichten Jungfrauen vor, die lächelnd, schon halb betört, ihr Gewand losnestelt; die Lampe hat sie bereits zu Boden fallen lassen. Die Bewegung des Körpers, vom Schleppgewand in ausdrucksvollem Bogen umschrieben, verrät bei ihr ebenso den Mangel an Widerstandskraft wie die Steilfalten beim Versucher Willensstärke. „Wahrhaft schön ist die dritte Figur, ein Bild innerlichster Erschütterung und Reue. Und der letzten scheint vor sich selbst zu schaudern" (Dehio).





353. 354. Die Kirche und die Synagoge. Straßburger Münster. 13. Jahrh.

Dem geistlichen Schauspiel sind auch die berühmten Gestalten der Kirche und der Synagoge entlehnt. Die triumphierende Ekklesia, mit Krone, Kreuzesfahne und Kelch, durch den Mantel ausgezeichnet, schaut über das dazwischenliegende Kirchenportal hinweg mit ernstem, vorwurfsvollem Blick hinüber zu der überwundenen Gegnerin, die, eine Binde vor den Augen, die zerbrochene Lanzenfahne in der Rechten, beschämt das Antlitz von ihr weg zu Boden senkt; ihre Krone ist gefallen, die Gesetzestafeln entgleiten ihrer kraftlosen Linken. Der feine Bewegungsrhythmus dieser edlen, überschlanken, von dünnen Gewändern umflossenen Frauengestalten, in dem sich Sieg und Niederlage deutlich ausspricht, gipfelt in den wundervoll beseelten, lockenumwallten Köpfen mit der hohen Stirn und dem zarten Untergesicht. Die Lebensfähigkeit der unter dem Gewand verborgenen Körper kümmert den Meister wenig; er sucht, dem Zuge der Hochgotik folgend, sein Körperideal in der Steigerung der Vertikale. Die hier noch fein motivierte „gotische“ Biegung in den Hüften, die wir auch bei den törichten Jungfrauen bemerken, geht aus dem Streben nach seelischer Belebung hervor, wird aber später immer mehr zur Manier (vgl. 343).



355. Laurentius-Kapelle am Straßburger Münster. 1495—1505
Von Jakob von Landshut. Bildwerk von Meister Konrad

Das Mittelalter wußte zum Glück nichts von einer strengen Scheidung von Kunst und Handwerk. Steinmetz und Bildhauer waren zuweilen sogar in einer Person vereinigt, und als dritter gesellte sich ihnen der Bildschnitzer zu; die gotischen Stilformen sind es, in denen alle drei leben und weben, und die Grenzen zwischen Architektur einerseits, Stein- und Holzbildnerei anderseits sind fließend (228f.). So in der spätgotischen Laurentius-Kapelle am Straßburger Münster. Der obere Portalabschluß ist baldachinartig erweitert, so daß für das Martyrium des Heiligen Raum bleibt und reißt auch die nun balkonartig vorspringende Maßwerkgalerie in diese luftige Bewegung mit hinein. Die Kühnheit dieses dem Holzstil entlehnten Hängewerks geht so weit, daß den in der Mitte zusammenstoßenden, frei endigenden Rippen gar noch eine Statue des Heiligen aufgebürdet wird. Der Einfluß der Holzschnitzerei macht sich auch in den knittrigen Falten der Portalfiguren geltend (links Anbetung der Könige, rechts Laurentius, Papst Sixtus und drei andere Heilige); der Meißel ist zum Schnitzmesser geworden. Trotzdem bleibt das Werk ein köstliches Zeugnis der in ihm sich auslebenden schöpferischen Phantasie der deutschen Spätgotik. Auch die benachbarten Fenster zeigen in Umrahmung und Maßwerk spielerische Formen.



356. Veit Stoß, Mittelschrein des Hochaltars der Marienkirche in Krakau
1477—1489

Überschreitet hier die Baukunst der Spätgotik in ihrer Neigung zum Überfeinerten und Spielerischen die der Steinbildhauerei gesteckten Grenzen und wird zu einer Bildschnitzerei in Stein, so übernimmt anderseits die Bildschnitzerei als Rahmen für ihre Werke gern die Formen der Baukunst. Die Schnitzaltäre und Altarschreine, die in unendlicher Fülle die deutschen Gaue bevölkerten und erst spät den gemalten Altären weichen mußten, leben ganz als Lehensträger der Architektur. Diese muß auch, wie bei Veit Stoß im Mittelschrein des Hochaltars der Krakauer Marienkirche, für die Raumfüllung aushelfen; da begegnen wir den Hängebaldachinen wie in 355. Dem in die Fremde ausgewanderten Nürnberger Meister ist die schwierige Aufgabe gestellt, den Tod Marias mit ihrer Krönung zu verbinden. So schauen denn, während die Apostel in der Mitte um die Sterbende beschäftigt sind, die Figuren des Umkreises zu einer oberen Szene empor, wo sich Christus mit Maria zeigt, von einer Engelschar und einem diese überschneidenden plastischen Strahlenkranz umgeben. Für die mangelnde Einheit der Komposition muß das leidenschaftliche, fast schon barock zu nennende Pathos der prachtvollen, fast lebensgroßen unteren Figuren und ihrer schwungvollen, rauschenden Gewänder entschädigen.



357. Adam Krafft, Die I. Station des Kreuzwegs. Kalkstein. Germanisches Museum, Nürnberg

Bei der nahen Verwandtschaft zwischen Steinbildnerei und Holzschnitzkunst können die Grenzen zwischen beiden zwar verwischt, aber nicht völlig aufgehoben werden. Der leicht absplitternde Stein verträgt keine tiefen Unterschneidungen, man wird daher die Figuren in ruhigen Linien und Flächen zusammenhalten, sie nicht zu weit ausladen und nicht zu fein endigen lassen. Als Beispiel wählen wir eine der sieben Kreuzstationen des großen Nürnberger Steinbildhauers Adam Krafft, dem wir als Gegenstück ein Holzschnitzwerk Till Riemenschneiders gegenüberstellen. Diese früheste nachweisbare Leistung Adam Kraffts, wie üblich, die Stiftung eines Jerusalempilgers, ist nach Erfindung und Technik gleich erstaunlich. Sechsmal in den sieben Stationsbildern weiß er das Hinstürzen Jesu auf dem Kreuzeswege in immer neuen Wendungen darzustellen. Für die technische Seite kommt in Betracht, daß er für diese Hochreliefs keinerlei Vorbilder hatte und doch die verschiedenen Reliefgründe mit außerordentlicher Klarheit voneinander zu sondern verstand. Die Gedrungenheit der Figuren zeigt, wie sehr er sich dem Gesetz des Materials unterwarf, wie wenig er sich von der gleichzeitigen, die schlanken Körperverhältnisse bevorzugenden Gotik beeinflussen ließ. Kein gotischer Schnörkel und Schnitzel, alles scharf und klar beobachtete, durch Empfindung veredelte und schlicht wiedergegebene Natur: die Roheit der schlagenden, stoßenden, reißenden, zerrenden Schergen, die Gleichgültigkeit der links im Hintergrund ihres Weges weiterwandelnden Kriegsknechte, der Schmerz der begleitenden Frauen in seinen verschiedenen Abstufungen und endlich die bei aller Erniedrigung so hoheitsvolle Gestalt Christi. Auch die Erfindung im einzelnen ist von wunderbarer Mannigfaltigkeit, mag man die Kopfbedeckungen und die Wämser der Kriegsknechte oder die Kopftücher und Kleider der Frauen ins Auge fassen. Alles in allem trotz seiner Gedrungenheit und handwerksmäßigen Erdenschwere doch das Werk eines Meisters, der an seelischem Gehalt unter seinen Zeitgenossen nur hinter seinem Landsmann, dem großen Albrecht Dürer, zurückzustehen braucht.



358. Tilman Riemenschneider, Das letzte Abendmahl. Holzschnitzaltar. Rothenburg o. T.

Das zähe Holz erlaubt nicht nur ein tiefes Unterschneiden und freies Endigen selbst der feinsten Teile, es verlockt auch, ja verführt geradezu die arbeitende Hand, alle Möglichkeiten der Formgebung auf das weitgehendste auszunutzen. Dies wird unmittelbar verständlich durch die Betrachtung eines der Meisterwerke Tilman Riemenschneiders (s. 345). Mit welcher Wonne tauchen Schnitzmesser und Grabstichel in das Material ein, um die knitterigen Faltengewänder herauszuholen, der Bohrer, um die in üppigster Haar- und Bartfülle prangenden Köpfe zu gestalten. Ja der unter den Gewändern verborgene Körper, der unter dem Haar- und Bartwuchs sitzende Schädel ist oft in Gefahr, von den stechenden und bohrenden Werkzeugen in seiner Wesenheit angegriffen zu werden — ohnehin scheinen die schmächtigen Leiber und schmalen Schultern die mächtigen Köpfe mit den niedrigen Stirnen kaum tragen zu können. Aber gerade dieser technische Überschwang ist für den gotischen Künstler die Sprache tief innerlichen Erlebens. Es ist der Augenblick dargestellt, wo der Verräter Judas, indem er mit Christus in die Schüssel taucht, sich selbst verrät und nun, den Beutel mit den dreißig Silberlingen in der Hand, sich zum Gehen wendet. Er rafft sein Obergewand auf, um nicht im Schreiten behindert zu werden und aus diesem Kreise fortzukommen, der ihn innerlich ausgestoßen hat; so kommt er in die Mittelachse zu stehen und wird kompositionell die Hauptfigur. So muß Christus, in dessen Schoß das Haupt seines Lieblingsjüngers Johannes ruht, um nicht von Judas verdeckt zu werden, mit der Miene und Gebärde des Abscheus sich von ihm wegwenden. Auch die übrigen Apostel sind empört. Während sie zur Linken vorwurfsvolle Blicke auf den Verräter werfen, sehen wir rechts zwei Paare in eifrigem Gespräch über den Verrat, einer aber, entsetzt über das Unbegreifliche, starrt vor sich geradeaus ins Leere. So erscheint die Aufgeregtheit der Faltenbrechung und des Haargekräusels nur als das äußere Spiegelbild tiefster seelischer Erregung: „ein Abendmahl von so viel Adel und Stärke der Stimmung besitzt die deutsche Kunst nicht mehr“ (Dehio). Lohnend ist der Vergleich mit Albrecht Dürers Abendmahl von 1523 (538).



359. Michael Pacher, Hochaltar in St. Wolfgang, Tirol

Aber weder mit Veit Stoß noch mit Till Riemenschneider hatte der gotische Schnitzaltar sein letztes Wort gesprochen. Gegen die beiden vergoldeten Schreine in St. Wolfgang und Altbreisach wirken der Krakauer und der Rotenburger fast beruhigend. Beide geben das beliebte Thema der Krönung Mariä, aber jeder in andrer Fassung. Michael Pacher schöpft hier als Plastiker die Möglichkeiten einer malerischen Behandlung des Altarschreins in einer ganz andern Richtung aus, als wir es ihm als Maler (S. 224 f.) zutrauen würden. Machen wir uns zuerst die Komposition klar. Ein großer, erhöhter Doppelthron, fast erdrückt von der Pracht des Baldachins. Hier thront Christus, aber es ist noch ein Sitz frei für die demütig vor ihm kniende Maria, die er bereits gekrönt hat und nun feierlich als Himmelskönigin einsegnet, ehe er sie neben sich auf den Thronsitz erhebt. Zwischen beiden schwebt die Taube. Die Konstruktion des Baldachins nimmt auf diese Dreiheit Rücksicht. Beiderseits schließen sich etwas tiefer herabreichende Tabernakel an für die auf niedrigerer Stufe in reichem Ornat assistierenden Heiligen. Soweit das äußere Gerüst. Dazu das Aufgebot aller Prachtentfaltung, deren diese Kunst fähig ist! Die kostbaren, faltenreichen, tief herabfallenden Schleppgewänder werden wie bei einer „prunkvollen Hofzeremonie" von je zwei Engeln aufgenommen, kleinere Engel singen, paarweise am Throne verteilt, von Notenrollen, zwei stoßen in Posaunen, zwei musizieren ganz im Vordergrunde (vgl. 247). Endlich wird der reich gewirkte Teppich der Rücklehne des Thrones von vier größeren Engeln emporgehalten.

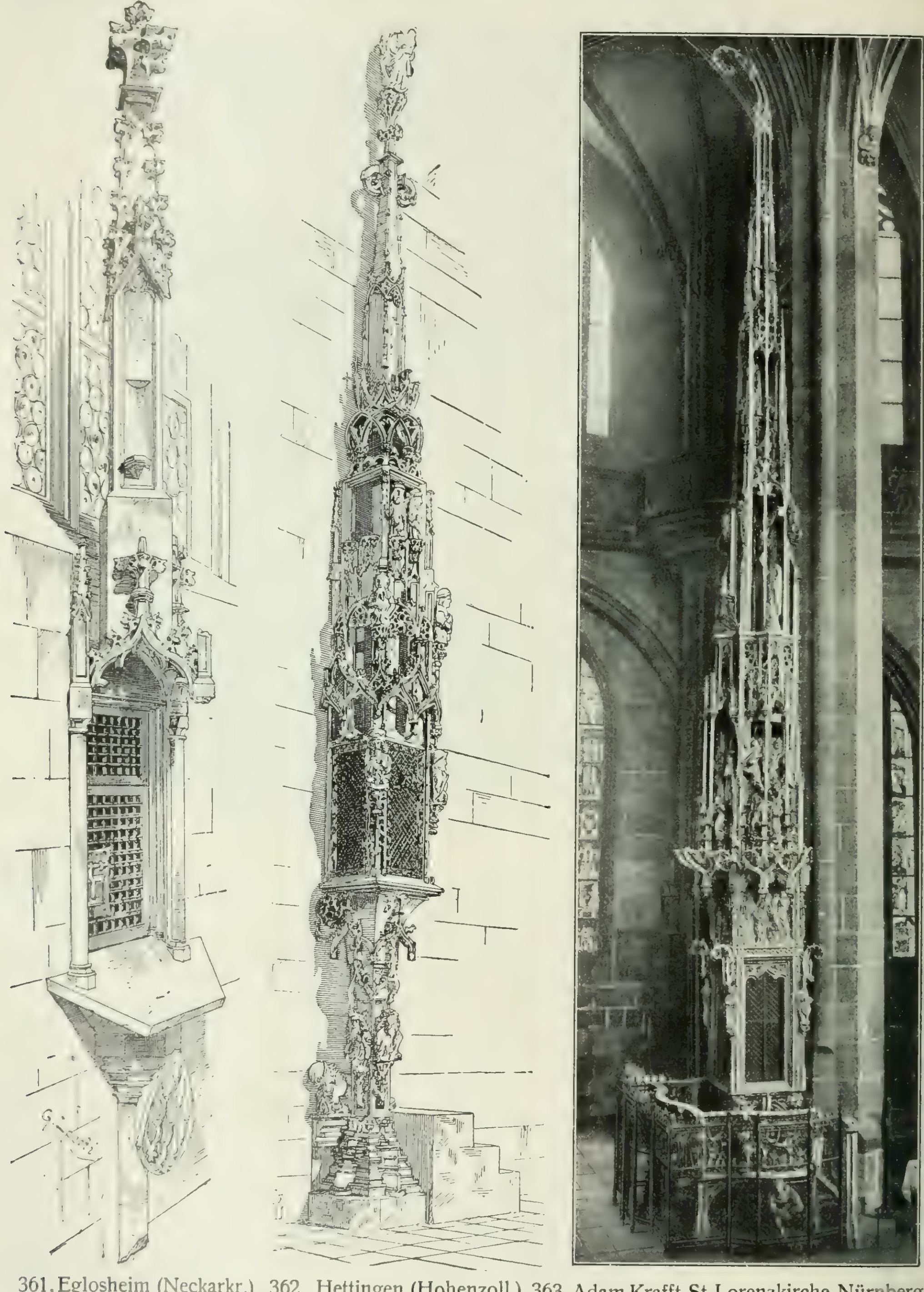
Eine Vorstufe von 359 ist der wenige Jahre frühere Hochaltar in Gries bei Bozen, wo die kniende Maria von Vater und Sohn vom Thronsitz aus gemeinsam gekrönt und vom Vater eingesegnet wird. Das Neue ist hier die durch den Wegfall Gottvaters sich ergebende Asymmetrie,



360. Hochaltar in Altbreisach vom Meister H. L. 1526

noch fühlbarer gemacht durch die genau in der Mittelachse schwebende Taube. Auch das unendliche Hin- und Herwogen der Gewänder wird gesteigert durch die starre Tektonik des Baldachins. Aber alle diese kompositorischen Elemente würden uns für den Gesamteindruck mehr als die Hälfte schuldig bleiben, käme nicht als das Entscheidende die malerische Lichtwirkung hinzu. „Durch unbeschreiblich kunstvolle Abstufung der Schatten und Durchsetzung mit spielenden und verdämmernden Halblichtern tritt eine mystische Verunklärung von wunderbarer malerischer Wirkung ein. Aufgenommen in den mächtigen Wellenschlag der Lichter und Schatten schwimmen Farbe und Gold zu großen tonigen Massen zusammen“ (Dehio).

Fast ungern wendet sich das Auge von dieser Hoheit und Pracht dem Breisacher Hochaltar zu. Auch er ist im Kleeblattbogen von wunderbar feinem naturalistischen Rankenwerk baldachinartig übersponnen. Aber vor der Darstellung selbst stehen wir zunächst fassungslos! Wie blöde das Antlitz dieser Maria, wie abschreckend häßlich Christus, wie schwer zu enträtseln das Gesicht Gottvaters aus dem Wust von Haupt- und Barthaar! Wo ist der Schlüssel für diese durcheinanderquirlende Unruhe, die im Gewand der Maria zu förmlichen Strudeln wird? Das Schauspiel ist in die Wolkenregion versetzt, auf Wolken, in denen sich kleine Engel tummeln, thronen die überlebensgroßen göttlichen Gestalten, darum trifft das Auge, soweit es auch in das dämmernde Dunkel des Hintergrunds einzutauchen sucht, immer nur auf unfaßbare Gebilde, aus der Tiefe des Raums, „aus der Unendlichkeit“ soll die Dreigruppe dem Gläubigen entgegentreten. Diese Übertreibung der malerischen Illusion, diese Umnebelung der Sinne, diese völlige Auflösung der Spätgotik in ein verfrühtes Barock, wie weit geht sie hinaus über das immer noch edle Maß des St. Wolfgangaltars!



361. Eglosheim (Neckarkr.) 15. Jahrh.

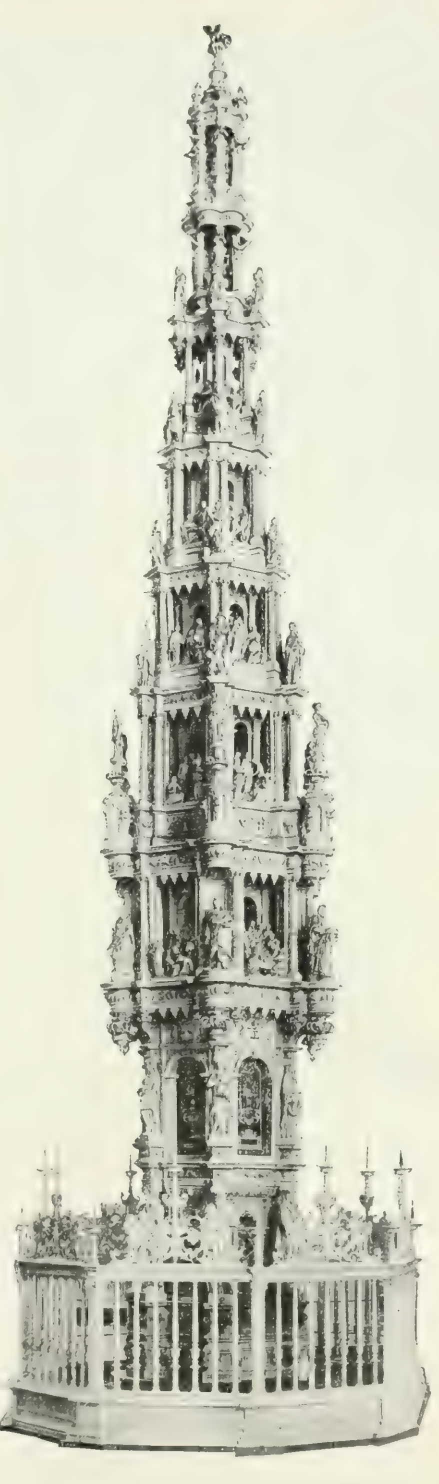
362. Hettingen (Hohenzoll.) 15. Jahrh., letztes Viertel

363. Adam Krafft, St. Lorenzkirche, Nürnberg 1493–96

Den Gipfel spätgotischer Steinplastik ist unstreitig Adam Kraffts Sakramentshaus in St. Lorenz in Nürnberg, ein kühnes, dem modernen Auge zunächst unfaßliches Gebilde.

Den Weg des Verständnisses zeigt die historische Entwicklung. Das Tabernakel von Eglosheim macht sie deutlich. Die geweihte Hostie bedurfte eines festen Behältnisses, es wird in die Kirchenwand eingetieft, aber bald ist die gotische Bauphantasie geschäftig, den kostbaren Inhalt künstlerisch zu umkleiden: ein Halbpfeiler trägt die vorgelegte schräge Platte, ein Baldachin mit übereck gestellter Fiale krönt das Behältnis. Allmählich wächst dieses aus der Wand heraus, es wird samt Fuß und Krönung an sie angeklebt (362), dem schon fast barocken Aufbau setzt nach oben nur das Gewölbe eine Grenze, einfache Stufen vermitteln den Zutritt. Vergleicht man 362 mit dem Werke Adam Kraffts, so wird man, was die Verhältnisse im ganzen betrifft, geneigt sein, jenem den Vorzug zu geben; der schlanke Fuß rückt den Schwerpunkt höher hinauf. Indem Krafft einen auf einer Treppe ersteigbaren kanzelartigen Umgang herumlegt, als dessen lebendige Stützen er sich selbst und seine Gesellen verewigt, kommt der Schwerpunkt des Kleinbauwerks ziemlich tief zu liegen, während anderseits der gewaltige Hochdrang der Gotik im Wettbewerb mit dem dahinterstehenden Kirchenpfeiler den Oberbau so in die Höhe treibt, daß die Spitze schließlich, um nicht an das Gewölbe zu stoßen, krummstabartig umbiegen muß. Dadurch wird der gleichfalls bis in die Spitze hinaufgetriebene, vom gotischen Stabwerk überschnittene plastische Schmuck, „in dem noch einmal das große Thema der Zeit, das Leiden Christi, vorgetragen wird", für das moderne Auge erst recht unübersichtlich.

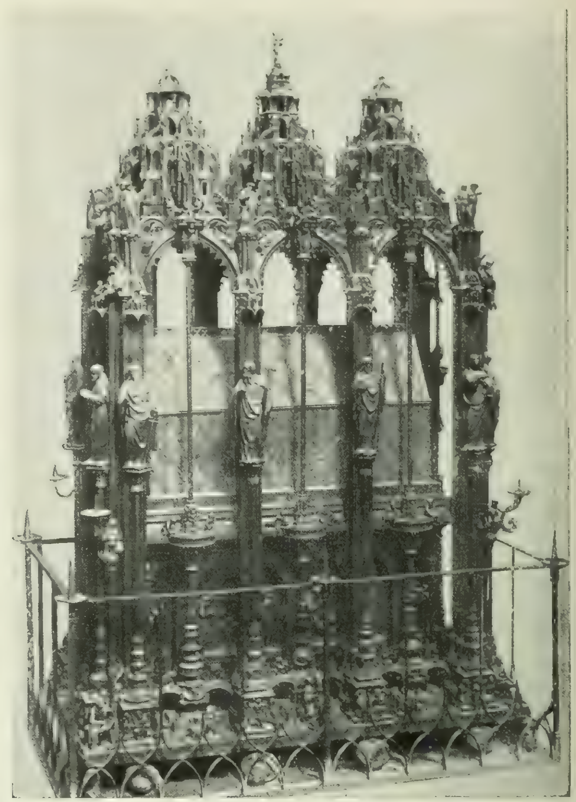
Das 90 Fuß hohe „flämische Gegenstück", das die geistvolle gotische Form in eine geistlose Renaissance-Pagode übersetzt, hat nur diesen, immerhin zweifelhaften Vorzug leichterer Faßlichkeit. Daß an Stelle der zwei oder drei schlanken gotischen Turmgeschosse in Anlehnung an die heilige Zahl deren sieben treten, daran ist letzten Endes der Unterschied der gotischen und der von der Renaissance übernommenen antiken Säule schuld. Jene kann beliebig lang gezogen werden, diese darf ein gewisses Verhältnis zum Querschnitt nicht überschreiten; nur die hellenistische Dekorationsmalerei macht eine Ausnahme (65). Es bleibt also dabei: zum Genuß des Krafftschen Werkes bedarf es einer besondern gotischen Einstellung, nicht nur für den Aufbau im ganzen, sondern auch für den Figurenschmuck. Gerade deshalb ist das Werk typisch für gewisse Schattenseiten der deutschen Eigenart, die über der Versenkung in Einzelheiten nur zu leicht die großen Gesichtspunkte, die Rücksicht auf das Ganze aus den Augen verliert. Lehrreich ist auch in dieser Beziehung der Vergleich mit 231 f.



364. Cornelis de Vriendt (Floris)
Tabernakel in Léau



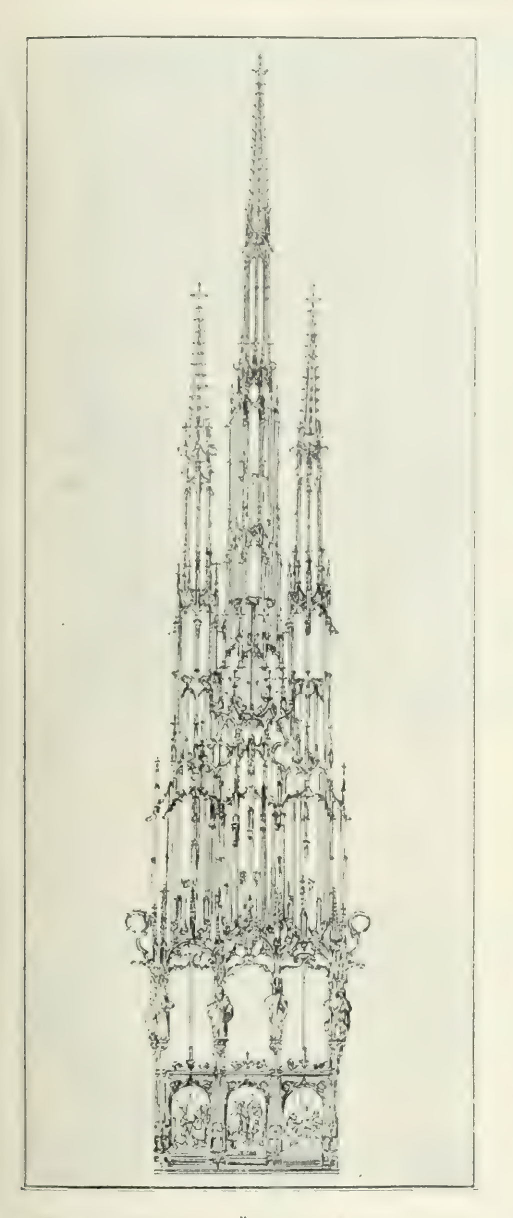
365. Kapellenreliquiar, Aachen. Nach 1361



366. P. Vischer d. Ä. u. J., Sebaldusgrab, St. Lorenz, Nürnberg

In dem zweiten weltberühmten Kunstwerk der alten Reichsstadt hat sich der gotische Hochdrang nicht mehr ausleben können. Es ist eine weltgeschichtliche Wende der deutschen Kunst, die den Traum des jungen Meisters Peter Vischer zerstörte (367). Sein Entwurf von 1488 sieht einen dreiteiligen reliefgeschmückten Sockel vor, darüber innerhalb einer gotischen Arkade, deren statuettengeschmückte Pfeiler vom Sockelboden aufsteigen, den Platz für den Silberschrein, dessen Überdachung es fast mit Adam Kraffts Sakramentshaus aufnehmen könnte. Die Anknüpfung an die gotische Tradition lag nahe (Dehio), das Simeonsreliquiar des Aachener Domschatzes zeigt schon ganz die durchsichtige dreiteilige Kapellenform mit Spitztürmchen, deren erhöhtes mittleres das Ganze zu einer Art von Dreieinigkeit zusammenschließt. Wie sehr dieser Dreiklang dem gotischen Empfinden entsprach, wie fest er auch in der kirchlichen Liturgie verankert war, zeigt der reichgeschnitzte „Levitenstuhl" aus Maulbronn für den amtierenden Geistlichen mit seinen Diakonen.

Es müssen schon sehr gewichtige Gründe gewesen sein, die zur Abweichung von dieser Lieblingsform führten. War es Knappheit der Mittel, Zweifel an der Stabilität des Werkes oder die Befürchtung einer ungünstigen Wirkung inmitten des Chorraums? Das Entscheidende war sicherlich der durch das fertige Werk selbst bezeugte Umschwung in den künstlerischen Anschauungen. Dieser wirkte nach zwei Richtungen. Einmal verwandelten sich die hohen Turmspitzen in ebensoviele gedrückte, reich von Strebewerk umhegte Kuppelbauten, Symbole des himmlischen Jerusalem, die an byzantinisch-romanische Stilformen anklingen. Das eigentlich Epochemachende aber ist das Eindringen der lombardischen Frührenaissance und ihre Verschmelzung mit dem gotischen Grundcharakter des Werkes. Nur der von Schneckenhäusern getragene Sockelboden und die gotischen Hauptpfeiler blieben bestehen; das übrige gotische Stabwerk wurde (im Wachsmodell) einfach abgeschnitten, dafür steigt ein System von



367. Peter Vischer d. Ä. Entwurf vom J. 1488



368. Spätgotischer Dreisitz aus Kloster Maulbronn

Renaissance-Kandelabern auf, die wie im ersten Entwurf Apostelstatuetten tragen. Überdies ist der ganze Sockel belebt von einem geradezu erstaunlichen Reichtum reizvollster kleinplastischer Motive, durchströmt von der ganzen Blutwärme jugendlicher Begeisterung für die neuentdeckte antike Welt, Putten, Götter und Helden, Kentauren, Tritonen und Nereiden, Löwen, Delphine und Vögel in ausgelassenem Spiel, zweifellos von der Hand des mit frischen Eindrücken aus Oberitalien in die väterliche Gießhütte heimgekehrten jüngeren Peter Vischer, während die von der Renaissance keineswegs unberührten zwölf Apostel dem Vater gehören. So war ein einheitliches Zusammenwirken möglich: „überall sind Tollheit und Erhabenheit, überzeugender Wirklichkeitssinn und anmutige Märchenlaune in offenbar echtdeutscher Verquickung einen unauflöslichen Bund eingegangen (Woermann).



369. Niccolò Pisano, Verkündigung und Geburt Christi. Kanzelrelief. 1260
Baptisterium, Pisa

Die Anknüpfung an das Altertum, dieses greifbarste Moment in der großen Kulturbewegung der Renaissance, schien in Italien schon zwei Jahrhunderte vorher eine neue Zeit heraufführen zu wollen. Noch heute sind in Pisa die spätantiken Vorbilder nachweisbar, die der Erneuerer der italienischen Reliefplastik, Niccolò Pisano, für seine Kanzel (224) benutzt hat: selbst im Verfall hatte die Antike noch Kraft genug, neues Leben zu wecken. Mehrere Szenen auf einer Bildfläche ohne vertikale Teilung kannte schon der römische Sarkophag; Niccolò schiebt sie perspektivisch hinter- und durcheinander, es verschlägt ihm nichts, daß so die junonische Figur der Maria zweimal nebeneinander erscheint. Die Maria der Verkündigung bebt hier zum erstenmal im Widerstreit der Empfindung vor der großen Botschaft, der sie doch auch wiederum das Ohr leiht, zurück, idyllische Genrebilder entwickeln sich, nicht ohne reizende Einzelzüge, rechts im Vordergrund und um das Christkind in der Krippe.

In diese vom Vater geschaffene Form goß sein größerer Sohn Giovanni einen neuen Inhalt, den man nur als heiße künstlerische Leidenschaft bezeichnen kann. An Stelle der erkältenden Kopie tritt bei ihm unmittelbare Naturbeobachtung, an Stelle der gelassenen Ruhe ungestüme seelische Bewegung; er empfindet nicht mehr plastisch, sondern malerisch. Es sind die Geburtswehen eines neuen Zeitalters! Dies lehrt der Vergleich mit dem Vater Zug um Zug. Man schaue die tiefe, fast krampfhafte Ergriffenheit Marias und des Engels der Verkündigung, die fast übertriebene Geschäftigkeit der den Neugeborenen badenden Frauen, die Innigkeit, womit in der völlig umgestalteten Mittelszene die Mutter ihr Kind betrachtet. Auch die Stimmung des links im Vordergrunde sitzenden Nährvaters Joseph ist sichtlich sorgenvoller geworden. In der Badeszene hält sich Giovanni enger an das durch die byzantinische Kunst aus dem Altertum überlieferte Schema, dem auch 371 folgt. So steht „am Eingang der neueren italienischen Kunst auf einsamer Höhe ein begnadeter Genius, ein selbstherrlicher Schöpfer von Form und Bewegung, der an Begabung, an Kraft und Temperament nur mit dem Größten, mit Michelangelo selbst, zu vergleichen ist“ (Carl Justi).

370. Giovanni Pisano, Verkündigung und Geburt. Kanzelrelief. 1301
St. Andreas, Pistoja



371. Pietro Cavallini, Geburt der Maria. Mosaik. 1291
Sta Maria in Trastevere, Rom



372. Lorenzo Ghiberti, Isaaks Opferung. Florenz, Museo Nationale. Bronze. 1401

Nicht die Umschau nach kunstgeschichtlichen Parallelen, sondern die Kunstgeschichte selbst an einem ihrer bedeutsamsten Wendepunkte hat diese beiden Bronzereliefs zusammengestellt; sie allein sind erhalten aus dem Wettbewerb der Tuchmacherinnung zu Florenz vom Jahre 1401 für die zweite Erztür des Baptisteriums. Gegenstand und Rahmen waren genau vorgeschrieben. Für das Preisgericht war die Entscheidung schwer. Im Technischen war der Goldschmied Ghiberti dem Bildhauer Brunellesco überlegen. Seine Platte war aus einem Guß, während Brunellesco seine Figuren einzeln auf den Grund geheftet hatte. Aber auch in der Komposition schien Ghiberti überlegen. Die Grenze zwischen den beiden nach I. Mose 22 scharf zu trennenden Szenen bildet bei Brunellesco eine langgestreckte Horizontale, bei Ghiberti ein umgekehrt S-förmiger, das Bildfeld diagonal durchsetzender Felsgürtel. Dementsprechend entwickelt sich Haupt- und Nebenszene dort in ganzer Breite, hier sind sie nach links unten und rechts oben zusammengedrängt. Infolgedessen sind sie bei Ghiberti gleichweit vom Beschauer entfernt, während Brunellesco bei seiner in den Hintergrund geschobenen Hauptszene die perspektivische Verkleinerung außer acht lassen muß. Auch für die Füllung des Rahmens macht sich bei Ghiberti der Vorteil der Konzentrierung in zwei Brennpunkten fühlbar: Abraham und Isaak bilden mit dem Engel eine geschlossene Gruppe, während der Widder hinter des Erzvaters Rücken auf einsamem Fels seines Schicksals harrt; bei Brunellesco befindet sich der Widder vor seinen Augen, hart zwischen das spitze Knie Isaaks und die scharfe Ecke des gotischen Vierpaßrahmens eingeklemmt, und zur Füllung rechts oben muß Fels und Raum und der wehende Mantel des Erzvaters aushelfen. Der Glanzpunkt bei Ghiberti ist die Gruppe von Vater und Sohn und in dieser wiederum die in klassischer Schönheit prangende jugendliche Gestalt Isaaks. Hier wirkt alles zu einem abgerundeten Eindruck zusammen, der Kontrast des reichbekleideten Greises gegen den nackten Knabenkörper, der Parallelismus in der Ausbiegung der Hüften bei Vater und Sohn und der entsetzte Blick des hilflosen Opfers empor zu seinem Schlächter.



373. Filippo Brunellesco, Isaaks Opferung. Florenz, Museo Nationale. Bronze. 1401

So scheint sich auch für uns die Wagschale tief zugunsten Ghibertis zu neigen. Und dennoch, wenn dieser in der Technik, in der Sonderung von Haupt- und Nebenszene, im Gruppenaufbau, in der Raumfüllung, in der Schönheit des nackten und des bekleideten Körpers den Vorzug verdient, so fällt anderseits für Brunellesco eines schwer ins Gewicht: der rücksichtslose Ernst der Darstellung. Dieser Vater tut nicht nur so, als wolle er den Sohn schlachten, er stürzt sich in lebhafter Bewegung auf ihn, packt ihn mit der Linken fast brutal an der Kehle, während die Rechte das Schlachtmesser schon angesetzt hat. Wie ein Schrei der Entrüstung klingen die in harten, spitzen Winkeln zuckenden unteren Gliedmaßen des gepeinigten Knaben. Auch der Engel ruft nicht bloß: Abraham, Abraham! Er packt mit festem Griff seinen rechten Arm, damit das Unglück nicht doch noch geschieht.

Mit dem furchtbaren Ernst der oberen Szene kontrastiert die Harmlosigkeit der unteren. Während sich bei Ghiberti die beiden Knechte in der Felsgrotte über das rätselhafte Gebaren ihres Herrn unterhalten und der Esel seinen Hals am Felsen scheuert, sind bei Brunellesco Mensch und Tier nach heißer Wanderung mit sich selbst beschäftigt: der Lockenkopf links ein Nachklang des antiken Dornausziehers, der Knecht in der Lederkappe rechts mit einer Schale Wasser schöpfend; auch der Esel stillt seinen Durst. Wohl kauern beide Knechte gepreßt in den Ecken, während der Esel fast unverhältnismäßig viel Bildraum beansprucht, aber es lebt in diesem Relief etwas von der Glut Giovanni Pisanos, und hat man erst aus diesem Feuerkelch getrunken, so will der geschönte Wein Ghibertis kaum noch munden. Die Preisrichter wollten die Arbeit beiden übertragen; das lehnte Brunellesco ab und wandte sich hinfort der Baukunst zu. Zwar steht seine erste Großtat, die technische Lösung der bereits 1367 der Form nach festgestellten Florentiner Domkuppel (155), noch ganz im Banne der Gotik, dann aber wandte auch er sich der aufgehenden Sonne des neuen Stiles zu (S. 42). Ghiberti aber schuf in langer Lebensarbeit jene Bronzetür, die ein Michelangelo für würdig hielt, die Pforten des Paradieses zu schmücken.



374. Donatello, Gastmahl des Herodes. Taufbrunnen, Siena (s. 231)

Noch mehr als in dem von Ghiberti aus dem Felde geschlagenen Brunellesco lebte in Donatello der Geist Giovanni Pisanos und machte ihn zum bahnbrechenden Plastiker der Frührenaissance. Wir lernen ihn hier zunächst als rücksichtslosen Realisten kennen. Die oft geschilderte Szene des Gastmahls des Herodes wird von ihm ins Hochdramatische gesteigert. Noch tanzt rechts in anmutiger Bewegung Salome zu der Musik, die draußen im offenen Arkadenhof ertönt, da überreicht ein Hauptmann dem mit drastischer Gebärde entsetzt zurückfahrenden König kniend das blutige Haupt des Täufers, während Herodias sich zu ihm wendet mit einer Handbewegung, als wollte sie sagen: „Da hast du's nun!" Gleichfalls entsetzt prallt der Tischgast zur Rechten, mit der Hand die Augen bedeckend, nach der anderen Seite zurück. Rechts schaut hinter Salome ein Paar dem grauenvollen Vorgang mit geteilten Empfindungen zu. Hinter diesen scheint eine Frau ebenso schreckensvoll zu flüchten wie die beiden Knaben links. Zu dieser dramatischen Wucht der Bewegung gesellt sich die realistische, der Natur unmittelbar abgelauschte Schilderung der Hauptpersonen. Herodes und sein Weib haben alle und jede königliche Würde abgestreift und sind zu gemeinen Geschöpfen mit gemeinem Gebärden- und Mienenspiel geworden. Als wollte er uns für diesen Anblick entschädigen, gibt Donatello in den flüchtenden Knaben und der tanzenden Salome klassisch bewegte Gestalten. Bemerkenswert ist übrigens die Kühnheit, mit der er den einen der flüchtenden Knaben links durch den Bildrand zerschneidet; auch ganz rechts im Vordergrund enteilt eine Figur, von der nur noch das nackte rechte Bein und ein Stück des flatternden Mantels sichtbar ist. Von Bedeutung ist auch das im Hintergrund sich öffnende perspektivische Bild einer antiken Rundbogenarchitektur. Die abschließende Brüstungsmauer hält vorn die Figuren im geschlossenen Raume zusammen, so daß sich namentlich die drei Tischgenossen leicht von dem Netz der Quadermauer abheben. Dahinter vertieft sich der Raum wiederum, und abermals wendet Donatello dasselbe Mittel an: er führt jenseits des Hofes die Arkadenbrüstung höher hinauf und gewinnt so einen ruhigen Hintergrund für den Musiker und seine beiden Genossen, sowie weitere überraschende Durchblicke in die Tiefe, eine großartige Leistung des perspektivischen Reliefstils.



375. Andrea del Sarto, Gastmahl des Herodes. Fresko. Florenz

Dem Realisten der Frührenaissance, Donatello, stellen wir den Hauptvertreter der Hochrenaissance in Florenz, Andrea del Sarto, mit einem Fresko des gleichen Gegenstandes aus dem kleinen Säulenhof des Scalzo gegenüber. Fast alle Momente der „Gesinnung und Form", in denen Heinrich Wölfflin den Fortschritt des 16. gegen das 15. Jahrhundert, des Cinquecento gegen das Quattrocento beschlossen findet, stellen sich hier dem Beschauer auf einmal dar: nach Seite der Gesinnung statt des an das Gemeine und Komische streifenden Realismus die große Gebärde und maßvolle Haltung des Cinquecento, statt der Staffelung und Vereinzelung des Raumes eine weiträumige starke Schönheit; nach Seite der Form anstatt der verwirrenden Häufung der Figuren die Vereinfachung und Klärung der Bilderscheinung, welche das Verlangen des Auges nach dem Zusammenbeziehen der Teile zu einer notwendigen Einheit befriedigt. Darum anstatt des Notbehelfs der Vereinigung zweier Szenen auf einer Bildfläche hier nur die Überreichung des Hauptes durch Salome, anstatt der dreifach vertieften Perspektive bei Donatello hier ein einfacher symmetrischer Raum, dahinter anschließend ein offener, rechteckiger Hof mit einer rundbogigen Mittelöffnung: so wirken die Figuren in der perspektivischen Größenabstufung selbst raumbildend, und auch hinter der am weitesten zurückstehenden Figur des Dieners bleibt noch Raum und Luft. Symmetrisch ist auch die Anordnung des Tisches und, mit einer bezeichnenden Ausnahme, die Verteilung der Personen im Raum. „Wie mächtige Körpermassen", sagt Fritz Knapp, „wirken die Gestalten. Innerlich mächtig erregt sind sie mit großen Kontrastmotiven gegeneinander gestellt: vorn links die schreitende Rückenfigur, rechts das stehende, erstarrte Profil; hinten die in starker Drehung den Körper nach vorn, den Kopf nach der Seite wendende Herodias in großer Geste, rechts der vom Rücken gesehene Herodes, der erschreckt nach vorn blickt, der Salome entgegen, und dazu wie eine absichtliche Disharmonie zur Andeutung der inneren Erregung der aufblickende Diener. Noch wirksamer als die Bewegungskontraste wirken dann die breiten Lichtführungen, wo das Licht sich in mächtigen Licht- und Schattenmassen verteilt, den Gestalten Fülle, dem Raum Weite und dem Ausdruck Kraft gebend."



376. Donatello, Der hl. Georg

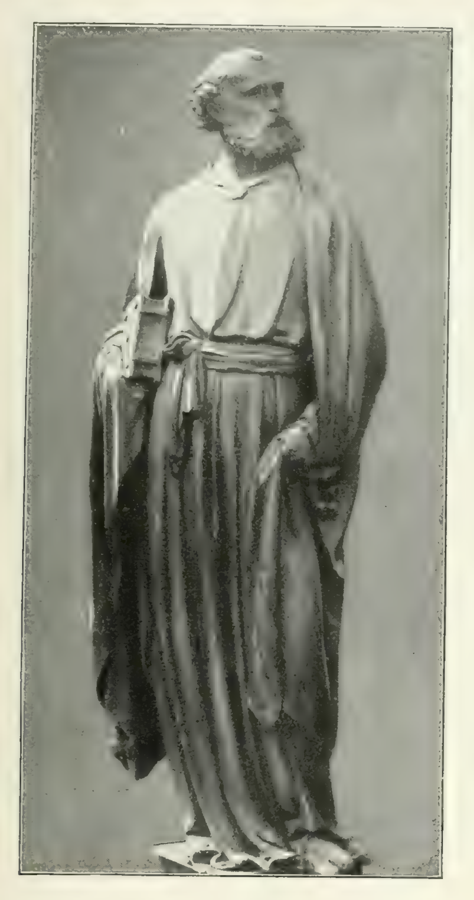


377. Ghiberti, Der hl. Stephanus

Nischenstatuen an Or San Michele, Florenz

Nur in der Rundplastik, im Standbild, konnte die ganze Fülle individuellen Lebens und selbstbewußter Kraft, welche das an genialen Herrenmenschen fast überreiche Zeitalter der Renaissance durchflutete, ihren restlosen Ausdruck finden. Nichts beweist deutlicher, daß hier zwei Menschenalter sich scheiden, als der Vergleich der beiden Statuen von der Hand Donatellos und Ghibertis, beide die Marmornischen von Or San Michele in Florenz schmückend. Ghibertis hl. Stephanus zeugt von einem außerordentlich feinen, an der Antike geschulten Gefühl für schönen Linienfluß und wohlabgewogene Gesamterscheinung. Die so oft übertriebene gotische Ponderation mit S-förmiger Schwingung der Hüfte klingt hier nur noch leise nach, das Gewandmotiv entbehrt nicht anmutiger Abwechslung. Aber Ghiberti versteht doch nur die überlieferten gotischen Formen durch sein Schönheitsgefühl zu veredeln: Kraft, Charakter, Persönlichkeit, alles, wonach das neue Zeitalter lechzte, sucht man bei ihm vergeblich.

Wie anders Donatellos hl. Georg! In seinem knappen Panzerkleide – die Statue ist eine Stiftung der Harnischmacherzunft –, den schmalen Florentiner Schild vor den gespreizten Füßen, späht der Soldat der Kirche scharf nach dem Feinde aus. Indem er den Körper leicht nach rechts, den Kopf nach links wendet, entsteht der Eindruck verhaltener Energie, den der geschlossene Umriß der Figur verstärkt. In dem gespannten Ausdruck des jugendlichen Lockenhauptes auf schlankem Hals sammelt sich der geistige Gehalt der Statue, eine neue innere Welt tut sich auf, wie sie weder die Antike noch das Mittelalter kannte. Ghibertis hl. Stephanus erscheint als Diener der Kirche, aber auch wiederum von



378. Peter Vischer, St. Petrus
Statuette am Sebaldusgrab, Nürnberg



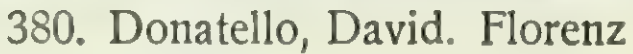
379. Peter Vischer, König Artur
Hofkirche, Innsbruck

der allumfassenden Idee der Kirche getragen. Auch Donatellos hl. Georg stellt sich in deren Dienst, aber nicht sich ihr unterordnend, sondern aus dem Selbstbestimmungsrecht der eigenen Persönlichkeit heraus, in der Erkenntnis der ihm gewordenen idealen Aufgabe. Hier ist kein Typus mehr, hier ist Individualität!

Schwerer als die italienische Kunst hatte die deutsche umzulernen, wenn sie die Stilformen der Renaissance mit ihrem eigenen Wesen verschmelzen wollte. Für wen der Eindruck von Peter Vischers Sebaldusgrab (366) noch immer zwiespältig bleibt, dessen Auge ruht um so lieber auf den zwölf Apostelstatuetten, die in halber Höhe den Schrein umsäumen. Wohl klingt auch in der Petrusfigur noch die alte gotische Ponderation nach, aber das Motiv der Hände, die Buch und Schlüssel halten, ist nicht hergebracht und geht mit dem des Mantels ungezwungen zusammen. Von den ruhigen Flächen oberhalb des anmutig geschlungenen Gürtels heben sich die vertikalen Faltenzüge unterhalb gut ab. Ein starkes Eigenleben spricht aus dem scharf zur Seite gewendeten echt deutschen Kopf, in dem wir wohl — es sei auf den gleichen Vorgang bei Masaccio (S. 220) hingewiesen — das Bildnis des gleichnamigen Meisters selbst wiederzuerkennen haben.

Am Grabe des „letzten Ritters" endlich hält überlebensgroß der sogenannte König Artur Wacht, auch er frei, ungezwungen auf sich gestellt; der kunstvolle Panzer erinnert daran, daß Deutschland das Land der besten Waffenschmiede war. In Peter Vischers Werkstatt vollzog sich zuerst die künstlerische Vermählung italienischen und deutschen Geistes; sie bedeutet die Hochrenaissance der deutschen Plastik.





380. Donatello, David. Florenz



381. Verrocchio, David. Florenz

Ein Längsdurchschnitt durch die Entwicklung des Davidtypus von der Frührenaissance bis zum Barock! Donatellos David, die erste gegossene nackte Statue seit dem sinkenden Altertum, lehrt uns den genialen Meister von einer andern Seite kennen. Schien der hl. Georg ganz aus dem Geiste einer neuen Zeit heraus geboren, so spüren wir in seinem David wie kaum in einem andern Werk der Renaissance den Hauch der Antike. Ganz auf zweidimensionale Wirkung berechnet, in den geschlossenen Umrissen wie in den negativen Ausschnitten (daher auch das große Goliathschwert) aufs feinste erwogen, setzt der nach dem Leben modellierte, halbwüchsige Knabe, indem er die Linke zur Entlastung des noch heftig klopfenden Herzens siegesbewußt einstemmt, seinen linken Fuß auf das behelmte Haupt des erschlagenen Riesen und blickt unter seinem das lockenumrahmte Haupt beschattenden, bekränzten Hirtenhut auf den Besiegten herab; „mit leicht geöffneten Lippen atmet er die befreite Luft".

Anders fünfzig Jahre später Verrocchio. Realistischer als Donatello, verzichtet er auf zarte Linienführung zugunsten einer „gestrafften" Haltung des rechten, einer selbstbewußter ausladenden des linken Armes; der linke Fuß steht nicht auf, sondern hinter dem Goliathhaupt. Freilich verliert durch die Ungleichheit der negativen Ausschnitte die Figur viel an Geschlossenheit. Das in Vorderansicht gezeigte Goliathhaupt soll nicht nur, wie schon bei Donatello, äußerlich als Gradmesser für die heroische Tat des Hirtenknaben dienen, seine abschreckende Roheit soll auch die Folie abgeben für das „entzückende Lächeln des schönen Lockenkopfes, in dem sich kindliche Siegesfreude mit mädchenhafter Schüchternheit paart". Das eng anliegende, dekorativ sehr sorgfältig behandelte Lederkoller, aus dem die sehnigen Glieder hervortauchen, kann freilich Donatellos David gegenüber durch Linien- und Formenkontraste nicht ganz ersetzen, was an feinem Spiel der Körperoberfläche verloren geht.





382. Michelangelo, David. Florenz



383. Bernini, David. Rom

Die Kolossalfigur des „Giganten", wie die Florentiner den David Michelangelos nennen, verliert, mit seinen Genossen in eine Reihe gestellt, viel von dem Gewaltsamen, das in der Übertragung eines in den Proportionen noch unausgeglichenen Knabenkörpers ins Riesenhafte liegt. Der gewaltigen Künstlerseele Michelangelos genügt nicht das stolze Ausruhen nach vollbrachter Tat; die noch zu vollbringende ist es, zu der sein David bei scheinbarer Ruhe jeden Nerv, jeden Muskel spannt. Er sieht, das rechte Bein fest aufsetzend, das linke bereits gelockert, in abwartender und, weil die Gefahr ihm von links naht, nach rechts ausweichender Haltung dem Feinde entgegen. Im nächsten Augenblick wird die Linke den bereits mit dem Stein versehenen Sack der Schleuder über die linke Schulter werfen, die Riesentatze der rechten Hand, die die Enden der Schleuder hält, wird sie schwingen — der Stein wird zum Ziele fliegen!

Welches dabei seine Bewegungen sein werden, das zeigt der barocke Manierismus Berninis. Statt der Spannung vor und der Abspannung nach der Tat, beides Momente, wo das Seelische das Körperliche überwiegt, arbeitet dieser den dazwischenliegenden Moment der Tat bis zur Illusion der Wirklichkeit heraus, selbst auf die Gefahr hin, durch Überspannung des Physischen das Seelische völlig auszuschalten oder es zum Gemeinen zu erniedrigen. Und doch, wie weit ist der krampfhaft die Unterlippe mit den Zähnen fassende Berninische Kopf von der furchtbaren Entschlossenheit des Giganten entfernt! Erinnern wir uns auch des stellungnehmenden und des werfenden Diskobols (S. 148 f.), des antiken Widerspiels dieser beiden Davide. Bei jenem überwog das Seelische, bei diesem das Körperliche, aber die Ruhe des feinen Profils entstellt nicht die Grimasse: dort der edle, athletisch geschulte Jüngling, hier der gemeine Hirtenknabe! Seiner Zeit jedoch hat Bernini genug getan!



384. Reiterstandbild des Kaisers Marcus Aurelius
Rom, Kapitol

Die höchste Aufgabe der Plastik ist das Reiterstandbild. Fast als einziges seiner Art aus dem Altertum gerettet, nimmt das des Kaisers Mark Aurel in Rom in der allgemeinen Schätzung einen Rang ein, der ihm an sich schwerlich zukommt. Weder für das zwar lebendige, aber zu schwülstige Pferd, noch für die etwas trockene Figur des Kaiserphilosophen kann man sich sonderlich erwärmen; wenn trotzdem dem Werk eine gewisse Größe nicht abzusprechen ist, so zehrt es eben von dem in besseren Zeiten des Altertums aufgehäuften Kunstkapital.

Der erste, der in Italien sich wiederum an diese Aufgabe wagte, war abermals Donatello. Es galt, einen allbekannten kleinen Mann und großen Feldherrn auf sein schweres Schlachtroß zu setzen und ihm Lebenswirklichkeit einzuhauchen. Das Antike, was trotzdem so stark aus diesem Werke spricht, liegt darin, daß Donatello die realen Verhältnisse der Gegenwart in antikem Sinne meistert. Dahin gehört beim Reiter der Wegfall des Helmes, beim Pferde die Vereinfachung in Muskulatur und Riemenwerk; auch der Panzer ist „antikisch" gehalten.

Und weiter Verrocchio. Er baut naturgemäß auf Donatello auf, aber auf dessen Gattamelata nur, soweit das Roß in Frage kommt. Auch er macht es zum Paßgänger, biegt den Pferdekopf zur Seite, damit in Vorderansicht der Reiter nicht verdeckt wird, gibt statt der Satteldecke den Bocksattel. Für den Reiter aber ist Donatellos hl. Georg maßgebend: man steigere diesen in Blick und Haltung, setze ihn auf ein feuriges Roß und gebe ihm die Züge des zu feiernden Condottiere, so hat man Verrocchios Colleoni. So zehrt der Künstler, indem er über seinen großen Vorgänger hinausgeht, doch von dessen Errungenschaften. Die stark zurückgenommene rechte Schulter und der doch wieder ins Profil sich einstellende, wie aus Eisen geschnittene behelmte Kopf gibt im Verein mit dem in den Steigbügeln hoch aufgerichteten Sitz dem Reiterbild eine geradezu bezwingende Gewalt. Colleoni braucht nicht, wie Gattamelata, den Feldherrnstab zu erheben: mit seinem Blick allein regiert er das Schlachtfeld. Und will man eine andere Parallele zwischen diesen beiden größten Reiterbildern der Welt gelten lassen, so verhält sich der Gattamelata zum Colleoni wie Donatellos David zu dem Verrocchios: beidemal tritt der antiken, mehr objektiven Auffassung das gestraffte Persönlichkeitsbewußtsein des Renaissance-Menschen gegenüber.



385. Donatello, Reiterstandbild des Gattamelata
Padua



386. Verrocchio, Reiterstandbild des Colleoni
Venedig



387. Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten. Berlin

Eine Steigerung im Sinne des italienischen und französischen Barock und doch wieder eine Bändigung seiner Auswüchse im Geist des preußischen Heroismus bedeutet das Hauptwerk Andreas Schlüters. Als Klassizist (vgl. 193) verschmäht er den Paßgang des Gattamelata und Colleoni und geht auf den Mark Aurel zurück. Aber während dessen Leibroß tänzelnd posiert und die beiden Söldnerführer langsam im Schritt reiten, beschleunigt der Große Kurfürst, dem Zeitgeist entsprechend, sein Tempo. Darum flattern auch Mähne und Schweif im Winde, während sie beim Mark Aurel affektiert, bei Donatello derb, bei Verrocchio parademäßig herausgeputzt erscheinen. Auch den Kopf des Pferdes läßt Schlüter wieder geradeaus gehen, wirkt aber, indem er den Kopf des Reiters scharf nach links wendet, gerade durch die Einfachheit des Motivs. Die Führung des Kommandostabes wird aus der straff militärischen des Colleoni zu einer schwunghaft pathetischen. Der Kurfürst reitet wieder, wie Mark Aurel, ohne Steigbügel; die Unterschenkel aber schieben sich weiter nach vorn, so daß der kurze, gedrungene Rumpf des Reiters fast nach hinten gelehnt erscheint: auch dadurch steigert sich die Wucht der Vorwärtsbewegung. Die modische Allongeperücke verträgt sich im Zeitalter des Barock gut mit dem wehenden Imperatoren-Mantel über der römischen



388. Louis Tuaillon, Reiterstandbild Kaiser Wilhelms II. auf der Kölner Hohenzollernbrücke

Kriegstracht. Schlüters Werk ist, wie es von echt preußischem Geiste durchtränkt ist, so auch wieder ein Bestandteil des preußischen Volksbewußtseins geworden. Auch die niedrige Aufstellung auf der Berliner Schloßbrücke begünstigt die Volkstümlichkeit des Meisterwerkes.

Die Fülle monumentaler Aufgaben, die das neue Reich der deutschen Kunst stellte, suchte diese anfangs durch Wiederaufwärmen der alten historischen Stile zu lösen, und sie bedurfte eines ganzen Menschenalters, um sich zu einem neuen, dem gewandelten Zeitgeist entsprechenden Stil durchzuringen. Auch Tuaillon hatte für sein von diesem Geiste bereits ganz durchdrungenes Reiterstandbild Kaiser Friedrichs in Bremen an Schlüter anknüpfend noch römisch-heroische Tracht gewählt; für die Kölner Reiterstatue Kaiser Wilhelms II. nutzte er die heroischen Elemente der Gardedukorps-Uniform, Helm und Küraß, im Sinne monumentaler Wirkung aus. Die knappen, scharfumrissenen Formen des kaiserlichen Reiters, in dem sich trotz eherner Ruhe jede Muskel spannt, gehen mit dem gleichfalls groß und lebenswahr durchmodellierten, weit ausgreifenden edeln Pferde, für welches selbst der gestutzte Schweif charakteristisch ist, zu dem überzeugenden Eindruck einer selbstbewußten Herrscherpersönlichkeit zusammen.



389. Reiterstatue eines deutschen Königs im Dom zu Bamberg

Aus der Linie der „schreitenden" Reiterbilder, die von der Antike bis in die Gegenwart führt, fallen ganz heraus die „stehenden" der romanischen und gotischen Zeit. Die Deutung des Reiters an einem Pfeiler des Georgenchors im Dom von Bamberg bleibt unsicher, mag man in ihm Kaiser Konrad III., den hl. Stephan von Ungarn oder St. Georg erkennen wollen (wozu freilich die Krone und der Mangel einer Rüstung nicht paßt): das Idealbild eines deutschen Königs ist es sicherlich. Ein lebensgroßes Reiterbild war für die Zeit ein großes Wagnis: seit Karl der Große dasjenige Theodorichs des Großen von Ravenna nach Aachen gebracht, wo es später die Normannen zerstörten, hatte man desgleichen in deutschen Landen nicht gesehen. Dies wird uns nachsichtig machen für die noch steife und hölzerne Haltung des um seiner Schwere willen eng mit der Pfeilerwand verbundenen Pferdes, dessen entlastetes l. Hinterbein immerhin der Natur gut abgelauscht ist. Über alles Lob erhaben ist dagegen der hoch im Stuhlsattel aufgerichtete königliche Reiter, dessen Haupt reiches Lockenhaar umspielt und dessen rechte Hand zugleich mit den Zügeln das Band seines Mantels gefaßt hält. Zwar fehlt es auch hier, wie sonst in Bamberg, nicht an einem französischen Vorbild, einer Reimser Königsstatue. Aber die selbstbewußte Wendung des Hauptes aus der Reitrichtung und die daraus sich ergebende seelische Spannung, vor allem die Umformung des französischen Typus in einen von Blut und Herzen deutschen ist das Verdienst des deutschen Künstlers. Es ist



390. Reiterfigur vom Grabmal des Can Grande in Verona

„die schönste und lebensvollste Verkörperung des idealen Ritters, noch umschwebt von dem romantischen Schimmer der in Wirklichkeit schon abgelaufenen Kreuzfahrerzeit, höfisch wohlerzogen und doch ein Held in dem lässig-vornehmen Sitz, dem frei und stolz getragenen Haupt, dem schmalen Untergesicht, dem willenskräftigen Kinn, dem übermütigen Mund, dem in die Ferne von Abenteuern träumenden Blick“ (Dehio).

Der vornehmen Ritterlichkeit alteingesessenen deutschen Hochadels steht in der Reiterfigur des Can Grande von Verona die lebensprühende Keckheit dieser kleinen italienischen Gewaltherrscher gegenüber. Wir geben von dem Grabmal, das sich, wie 389 von Konsolen getragen, an die Außenmauer einer Kirche anlehnt, nur die krönende Reiterfigur. Auf einer von Krabben besetzten abgestumpften Pyramide sitzt der Verstorbene unterlebensgroß in vollem Waffenschmuck, das gezückte Schwert in der Rechten, den unförmlichen Turnierhelm im Nacken, auf dem gleichfalls zum Turnier herausgeputzten Streitroß steif im Sattel, Roß und Reiter den Kopf dem Beschauer entgegengewandt. Noch ist es ein Grabdenkmal, noch stellt es sich, weniger in religiöser als in politischer Absicht, zur Sicherung der Dynastie, in den unmittelbaren Schutz der Kirche. Einen Schritt weiter und wir haben die ganz von der Kirche losgelösten Reiterdenkmäler, die die Republik Venedig — gleichfalls aus politischen Gründen — ihren siegreichen Bandenführern errichtet (385 f.).

391. Louis Tuaillon, Amazone. Berlin

Doch kehren wir zur Neuzeit zurück. Von Louis Tuaillon (388) stammt auch die vielbewunderte Berliner Bronze-Amazone: in nur leise verhüllter heroischer Nacktheit eine schlanke, athletisch durchgebildete Frauengestalt auf edlem Renner wie auf Vorposten in die Ferne spähend. Der antike Einschlag ist unverkennbar; aber mit der antik-plastisches Formgefühl atmenden Reiterin kontrastiert fein das realistische Pferdeporträt. Und doch erscheinen beide von modernem Geiste durchdrungen. Eine berittene Amazone in Ruhe wäre im klassischen Altertum undenkbar, Roß und Reiterin wären in lebhafter Bewegung oder etwa wie auf der kostbaren Platte vom Mausoleum (392; vergl. 6) im stür-



392. Amazonenkampf
Vom Fries des Mausoleums zu Halikarnassos



393. Constantin Meunier, Pferdeschwemme. Bronzestatuette. Brüssel

mischsten Fortissimo verschmolzen: auf dem wie rasend ausgreifenden Pferde hat sich die geschmeidige Amazone im Reitsitz herumgeworfen, um noch auf der Flucht einen Pfeilschuß anzubringen. Statt dessen hier bei äußerer Ruhe gespannteste geistige Bewegung: den gespitzten Ohren, dem gereckten Hals des Tieres entspricht die bei scheinbarer Gelassenheit im Kopf sich konzentrierende Aufmerksamkeit der Reiterin.

Dagegen Constantin Meunier! Wie modern-realistisch dieser muskelstarke Arbeiter mit Stiernacken und kleinem Kopf, der sein Pferd zur Schwemme reitet! Wie vorsichtig der schwere Brabantergaul auftritt, um auf dem abschüssigen, schlüpfrigen Boden nicht auszugleiten, wie sicher der nur mit kurzer Hose bekleidete Mann auf seinem Rücken balanciert! Mit der Rechten leicht in die wogende Mähne greifend, lehnt er, die Linke auf dem Oberschenkel, mit festem Reitschluß den Oberkörper zurück, gespannt den Bewegungen des Tieres folgend: der Geist meistert die rohe Kraft. Aber woher trotz der realistischen Formgebung die ruhige Größe des Werkes? Sie liegt ganz wesentlich in dem geschlossenen Aufbau und Umriß der Gruppe und in der Beruhigung, welche die leicht aufzufindende parallele Führung der Linien ihr mitteilt; die Wendung des Oberkörpers zur Dreiviertelansicht unterscheidet sich nicht wesentlich von der beim Dionysos des Parthenongiebels (256). Die monumentale Größe des Werkes liegt, ähnlich wie bei Meuniers „Mäher“ (268), in der Bändigung und Veredelung des modernen Realismus durch klassisch-antikes Stilgefühl.



394. Giotto, Die Exequien des hl. Franz von Assisi. Fresko in Sta Croce, Florenz

Je drei große Namen bezeichnen den Aufschwung der italienischen Plastik wie den der italienischen Malerei vom Trecento bis zum Cinquecento: dort die Pisani, vor allem Giovanni Pisano, Donatello, Michelangelo; hier Giotto, Masaccio, Raffael. Brannte in Giovannis Seele das heiße Feuer künstlerischer Leidenschaft, so brachte der wenig jüngere Giotto die Flamme religiöser Begeisterung hinzu, die der Ordensstifter Franz von Assisi in Italien entzündet hatte: an den Fresken aus dessen Leben in der Ordenskirche zu Assisi entwickelte sich Giottos Stil. Aber noch ein zweites kommt bei Giotto hinzu, was wir bei Giovanni (370) schmerzlich vermißten: der Sinn für Ruhe und Einheit. Die symmetrische Gruppierung um einen Mittelpunkt, dies große Geheimnis der griechischen Kunst, das der große Polygnot von Thasos entdeckt hatte, ist für die italienische von Giotto zuerst wieder aufgefunden worden.

Betrachten wir daraufhin eines seiner reifsten Werke, die Totenfeier des hl. Franziskus in Sta Croce zu Florenz. In dem bühnenartigen Raum, dessen Seitenkulissen zwei perspektivisch gesehene Gebäude bilden, gliedern sich die Figuren ganz ungezwungen in drei Gruppen: in der Mitte der aufgebahrte hl. Franziskus, von den Brüdern beweint, links und rechts die feierliche Assistenz der die Totenmesse zelebrierenden Geistlichkeit. Inmitten dieser zeremoniellen Ruhe, die sich in den Steilfalten der Gewänder widerspiegelt, wogt in unruhiger Wellenbewegung die laute Klage und stumme Trauer der Ordensbrüder auf und nieder. Die starre Horizontale des Leichnams unterbrechen sechs beiderseits der Bahre symmetrisch angeordnete Figuren; vier küssen die Wundmale an Händen und Füßen, der fünfte legt das Wundmal an der Brust bloß, während ein sechster mit gefalteten Händen niederkniend dem letzten Atemzuge zu lauschen scheint. Zusammengehalten werden diese drei großen Gruppen durch die horizontale Abschlußwand (vgl. 374). Darüber schwebt in der Mitte, genau über der höchsten Erhebung jener Wellenlinie, die von den Engeln gen Himmel getragene, anbetende Seele des Heiligen. Dorthin weisen rechts, über die Abschlußwand hinausragend, Kreuzfahne und Kerzen, links ein siebenter Bruder zu Häupten des Toten mit Blick und Gebärde. Die horizontalen und vertikalen Linien der Architektur bilden gewissermaßen den äußeren Rahmen dieser Gruppenkomposition; man bemerke auch, wie ihr stufenförmiger Abfall zu der gleichfalls nach der Mitte zu abgestuften figürlichen Darstellung herableitet.



395. Domenico Ghirlandajo, Die Exequien des hl. Franz. Fresko in Sta Trinità, Florenz

Giottos Exequien des hl. Franz gegenüber stellen wir die gleiche Szene von der Hand des neben Benozzo Gozzoli (s. u.) größten Sittenschilderers des Quattrocento, des Domenico Ghirlandajo. Er rückt die Seitengruppen näher an die Mitte heran und verwischt so die scharf einschneidenden Zäsuren seines Vorbilds; er lockert — sehr bezeichnend — die strenge Feierlichkeit wenigstens bei der Chorknabengruppe und verteilt die um die Bahre knienden Brüder anders, um nicht wie Giotto die wenig erfreuliche Rückenansicht dreimal geben zu müssen. Statt wie Giotto unter freien Himmel innerhalb einer einfach und ruhig abschließenden Architektur stellt er die Szene in einen säulengetragenen Kirchenraum mit halbrunder Apsis und freiem Ausblick in die Landschaft; die Concha der Apsis tritt kompositionell an Stelle der Himmelfahrt des Heiligen. Dem Verlust an ergreifendem Ernst stehen anderseits ganz neue künstlerische Werte als Gewinn gegenüber, vor allem: Leibhaftigkeit der Gestalten und Raumvertiefung. Hier haben wir nicht mehr wie bei Giotto eine teppichartige Flächenkomposition vor uns, wo eine Figur gewissermaßen auf der andern zu kleben scheint, sondern feste, runde Körper, die hintereinander im Raume stehen, und dieser Raum ist nicht mehr eine schmale Bühne mit Seitenkulissen, wie in den Mysterienspielen, sondern ein wirklicher Raum, durch den man schreiten, in dem man sich nach allen Richtungen bewegen kann. Mit einem Worte: die Raumtiefe, die dritte Dimension ist für die Malerei gewonnen, das Zweidimensionale hat sich den ästhetischen Schein des Dreidimensionalen erobert! Aber nicht Ghirlandajo war dieser kühne Eroberer, es war der große Masaccio. Für Masaccios plastische Kunst ist es bezeichnend, daß wir seine Vertreibung aus dem Paradiese auf S. 166 geradezu neben ein Werk der antiken Plastik stellen konnten. Diese Figuren stehen wirklich, in Licht und Schatten kräftig modelliert, leibhaft mit beiden Füßen fest auf dem Erdboden. Dadurch sowie durch die Überschneidungen (z. B. des linken Beines der Eva durch das linke des Adam) wird die Illusion der Raumtiefe erreicht, es sind dies die ersten wirklich überzeugenden, weil auch anatomisch verstandenen, nackten Gestalten der modernen Malerei. Für die Architektur der Paradiesespforte behält Masaccio, der übrigens in der Perspektive der Schüler des großen Baumeisters Brunellesco (S. 66, 79) war, wohl absichtlich noch die anspruchslose, andeutende Art Giottos bei.



396. Masaccio, Der Zinsgroschen. Mittelgruppe. Fresko
Brancacci-Kapelle, Florenz

Das von Giotto in Angriff genommene Problem der Massenkomposition wird fortgeführt von Masaccio und zur Vollendung gebracht durch Raffael. „Der Zinsgroschen" faßt noch in naiver Weise drei Szenen auf einer Bildfläche zusammen: in der Mitte heischt der Zöllner vor dem Tor der Stadt Kapernaum den Zinsgroschen, links im Hintergrund holt Petrus auf Christi Geheiß den Denar aus dem Maule des gefangenen Fisches hervor, und rechts vorn gibt er ihn dem Zöllner. Die Mittelgruppe ist das Meisterwerk. Hier konnte die Masse nicht wie in 394 nach ihren Funktionen in kleinere Gruppen eingeteilt werden, hier stand neben zwölf gleichberechtigten Jüngern Einer, Christus. Wie löst Masaccio diese Aufgabe? Jesus war an der Spitze seiner zwölf Jünger von links her dem Stadttor zugewandelt. Sie waren in drei Gliedern zu vieren geordnet, so wie das dritte, mit dem weißbärtigen Apostel als rechtem Flügelmann, noch enggedrängt steht. Auf dem rechten Flügel des mittleren Gliedes befindet sich Petrus. Von ihm fordert der Zöllner mit sprechender Gebärde den Zoll (Matth. 17, 24ff.). Infolgedessen tritt ein Stillstand in der Vorwärtsbewegung ein. Christus wendet sich zurück an Petrus, deutet nach dem See und gibt ihm den Befehl, den dieser mit der gleichen Gebärde aufnimmt. Das erste Glied der Jünger hat unterdessen, um dem Vorgang folgen zu können, kehrtgemacht, das zweite hat sich, nach Christus hingewandt, so auseinandergezogen, daß die Stellung der Jünger im Grundriß ein liegendes Z ergibt, in dessen vorderem Winkel Christus steht: |⁄|, er allein in voller Vorderansicht und dadurch ohne weiteres als Hauptfigur erkennbar. Von der idealen Tracht Christi und seiner Jünger, die von nun an für alle Zeiten vorbildlich bleibt, hebt sich die leichtfüßige Figur des Zöllners im kurzen gegürteten Rock kräftig ab, ja sie wirkt fast gemein, zumal sie gerade mitten zwischen Christus und dem am sorgfältigsten gekleideten Apostel steht. Dies ist nach dem Zeugnis Vasaris und wie auch Leonardos Nachfolge (536) erweist, kein andrer als Thomas, dem der Künstler als seinem Schutzpatron (M a s - accio = der große Thomas) diesen Ehrenplatz und die eigenen Züge gegeben hat. An den Steilfalten seines schwungvoll über die linke Schulter geworfenen Mantels kann die Bewegung des rechten Beines des Zöllners gemessen werden, sie bilden zugleich einen prachtvollen Abschluß der langbekleideten Apostelfiguren nach dieser Seite hin und leiten geschickt zu den Vertikalen des Torbaus über. Der Eckpfeiler auf der anderen Seite ist ein langbärtiger Apostel, zusammengehalten wird die ganze kräftig modellierte Figurenmasse durch die nach dem Kopfe dieses Apostels abfallenden Berglinien. Die bei Giotto noch als runde, feste Scheiben auf der Bildwand haftenden Heiligenscheine sieht Masaccio zum ersten Male perspektivisch.



397. Raffael Santi, „Weide meine Lämmer!“ Teppichkarton. London
Nach einem Kupferstich

Ohne Giotto kein Masaccio, aber auch ohne Masaccio kein Raffael! Dies zeigt der Vergleich des „Zinsgroschens“ mit dem gewaltigen Raffaelschen Teppichkarton „Weide meine Lämmer!“ In dieser genialen Neuschöpfung verbindet Raffael zu Ehren des päpstlichen Primats die symbolische Szene der Schlüsselübergabe an Petrus, Matth. 16, 18f., mit Joh. 21, 15. Aber auch in der Benutzung Masaccios ist er freischöpferisch. Hatte dieser den Herrn inmitten der Apostel als Hauptfigur gekennzeichnet, so wagt er das Schwerere: ihn künstlerisch als gleichwertig, ja als überlegen der ganzen Jüngermasse gegenüberzustellen. Auch er ordnet sie in drei Glieder zu vieren, nur daß nach Fortfall des Verräters Judas das erste Glied bloß drei Apostel aufweist. Und wie bei Masaccio sind Petrus und Thomas dem Beschauer am nächsten, nur daß sie sinngemäß ihre Plätze getauscht haben. Mit Petrus ist auch Johannes in das erste Glied vorgerückt, dagegen hat der linke Eckpfeiler der Komposition Masaccios, deutlich am Gesichtstypus kenntlich, seinen Platz als rechter Flügelmann des dritten Gliedes behauptet: er erscheint, wie dort, in Dreiviertelansicht. Der Auferstandene wandelt wie eine plötzliche Erscheinung an den Jüngern vorüber, breit fällt das Licht auf die, wie bei Masaccio, allein in voller Vorderansicht entwickelte, nur mit der Toga bekleidete (vgl. 437) edle Gestalt, die nun, isoliert und an Masse durch die symbolische Schafherde verstärkt, in gebietender Hoheit der ganzen Apostelschar das Gleichgewicht hält. Deren „Marschordnung“ ist durch die plötzliche Erscheinung des Herrn ins Schwanken geraten: nur das zweite Glied hat sie bewahrt. Auch hier bilden die Apostel, fast noch deutlicher als bei Masaccio, im Grundriß ein liegendes Z: N, aber dort sind sie bis auf Petrus nur Statisten, hier — „welch eine Fülle verschiedenartigen Ausdrucks! Die nächsten, angezogen durch die Lichtgestalt Christi, mit den Augen ihn verzehrend, bereit, dem Kniefall Petri zu folgen; dann ein Stocken, ein Bedenklichwerden, ein fragendes Sichumsehen und endlich das erklärte mißgünstige Zurückhalten“ (Wölfflin). Wie eine Wolke des Neides ballt es sich dahinten zusammen, das letzte Gesicht verschwindet ganz, und widrig wie ein Fledermausflügel wirkt der verlorne Mantelzipfel. Wie gut ist in diesem Crescendo der Stimmungen die Stelle des Zweiflers Thomas gewählt, wie geschickt ist an ihm vorbei die Verbindung des letzten Gliedes mit dem mittleren hergestellt! Die Landschaft ist Teil der Komposition. Die höchste Erhebung des Horizonts faßt die Hauptfiguren, Christus und Petrus, zusammen, während die kleine Talsenkung des Mittelgrundes mit dem Gehöft doch wieder zwischen dem Herrn und den Jüngern einen Einschnitt macht. Der Turm steht als Akzent gerade über der Mitte der Apostelgruppe.



398. Pietro Perugino, Vermählung Mariä. Caen

Die letzte Station auf dem Wege zur Höhe Raffaels ist sein Lehrer Pietro Vanucci, weil er von Perugia nach Florenz kam, gewöhnlich il Perugino genannt. Neben das Werk des bereits handwerksmäßiger Schablone verfallenen Meisters stellt sich ganz von selbst die noch in seiner Werkstatt entstandene Wiederholung von der Hand des 21jährigen Meisterschülers. Bei der Gleichheit der Gesamtkomposition fällt am meisten die gegen das kirchliche Zeremoniell verstoßende, hier jedoch durch die besondre Heilsbestimmung der Braut motivierte Umstellung Josephs und Marias samt ihrem Gefolge auf. Suchen wir nach dem Ausgangspunkt dieser Vertauschung, so erregt auf dem Bilde von Caen der sonderbare Kopfputz Befremden, der über dem Haupte Josephs sich zu erheben scheint, bis man entdeckt, daß es der auf wunderbare Weise erblühte Stab ist, kraft dessen der bejahrte Freier die jüngeren Mitbewerber aus dem Felde schlägt. Sonst ist von dem Stabe nur ein kleines Stück in Josephs linker Hand zu sehen. Diesem Übelstand half der Umtausch der Hauptfiguren und damit auch ihres Gefolges mit einem Schlage ab. Zugleich aber wurde jetzt auch der Ring in der Hand Josephs deutlich, in den der Hohepriester, mit ausdrucksvoller Neigung des Hauptes die Bewegung des „Hinüber“ unterstützend (Wölfflin), die Hand Marias mit zartem Untergriff einführt. Den breitspurigen, geschäftsmäßigen Stand des Hohenpriesters bei Perugino verfeinert Raffael ebenso, wie er die bei jenem gleichförmige Stellung der Verlobten zart unterscheidet. Überraschend für den plastischen Formensinn des Schülers ist der seinen Stab zerbrechende Freier rechts im Vordergrund. Wie eingeengt steckt er bei Perugino inmitten seiner Umgebung, wie unglücklich sind gerade die für sein Tun wichtigsten Glied-



399. Raffael Santi, Vermählung Mariä. Brera, Mailand

maßen, die Arme, von seiner Umgebung überschnitten, wie schwächlich dieses Tun selbst, wie geteilt die Aufmerksamkeit des Jünglings zwischen ihm und der Rückenfigur links! Bei Raffael ist der verschmähte Bewerber ganz bei der Sache; im Unmut — Ärger würde die zarte Schönheitsgrenze überschreiten — bricht er den Stab nicht über den Oberschenkel, sondern, wie es sich gehört, übers Knie und entfaltet dabei die geschmeidigen Formen seines durch die enganschließende Tracht gehobenen jugendlichen Leibes in einer Weise, die einem Plastiker Ehre machen würde. Raffael tat sich auf diese Figur etwas zugute, er durchbricht ihr zuliebe sogar die Symmetrie und stellt sie des Kontrastes halber vor den älteren, aber glücklicheren Nebenbuhler in den Vordergrund.

Indem ferner die begleitenden Paare beiderseits nicht mit dem hintern Bildrande gleichlaufend, sondern mehr aus der Tiefe herantreten, gewinnt er tiefere Bildwirkung. „Auch der Tempel im Hintergrund, diese reizende Vorahnung der Bauten Bramantes, von Raffael aus dem Achteck in das Sechzehneck übertragen und an Stelle der vier in den Achsen vorspringenden Portiken von einem gesäulten Umgang eingerahmt, zeigt den reineren Formensinn“ (Dohme). Raffael schiebt ihn weiter in den Hintergrund, so daß er weniger auf den Figuren lastet, und verstärkt die Tiefenperspektive durch das kleinere Muster des Fliesenbodens. So offenbart der Vergleich den ganzen Unterschied „zwischen einem Maler, der nach der Schablone arbeitet, und einem feinfühligen, überlegenen Schüler, der, noch gebunden im Stil, die überkommenen Motive doch bis in jede Partikel mit neuem Leben zu erfüllen weiß“ (Wölfflin).



400. Andrea Mantegna. Der hl. Jakobus wird zum Richtplatz geführt. Padua

Die Linearperspektive, ein Lieblingsproblem der florentinischen Frührenaissance, nahm in Oberitalien einer der größten Künstler der Hochrenaissance, Andrea Mantegna, mit tiefeindringendem wissenschaftlichen Ernst auf. Ebenso gründlich vertiefte er sich in die Monumente der Antike, um das alte Römertum in seiner ganzen Größe und Schönheit künstlerisch wieder auferstehen zu lassen. Das zeigt schon sein Frühwerk in Padua (398). Das perspektivische Problem ist in schärfster Fassung gestellt: Untersicht und — ein Grenzfall — Verschiebung des Augenpunktes aus der Mittelachse nach rechts genau in die Verlängerung der Außenkante des Triumphbogens. Daher die starke Verkürzung aller Fluchtlinien, die das schräg in die Straße hineingestellte zinnenbekrönte Turmhaus absichtlich durchkreuzt. Mit der Architektur geht die noch schwierigere Figurenperspektive Hand in Hand. Mit mathematischer Genauigkeit bezeichnen die nach der Tiefe sich verkürzenden Gestalten jedesmal ihre mit der Bildebene parallele vertikale Raumschicht; ihre Haltung und mehr zeichnerische als malerische Modellierung hat etwas Starres, Statuenhaftes, und wenn die Luftperspektive fehlt, so sind sie doch in Licht und Schatten sorgfältig durchgeführt. All dies Neue nimmt das Auge so gefangen, daß man erst ganz zuletzt nach dem Inhalt des Vorgangs fragt: der Henker, von dem Todesmut des Apostels überwältigt, fällt vor ihm nieder und empfängt seinen Segen; rechts macht ein Liktor für die Fortsetzung des Todeszuges den Weg frei.

Der gleiche leidenschaftliche Wahrheitssinn waltet in dem erschütternden Tafelbilde der Brera, das freilich für unser Gefühl etwas Quälendes hat. Wie eine Vorstudie zu 401 wirkt die wohl nach dem Leben gefertigte Zeichnung eines sterbenden Mannes.



401. M. Pacher. Vom St. Wolfgang-Altar. St. Wolfgang



402. M. Pacher. St. Wolfgang heilt einen Kranken. München

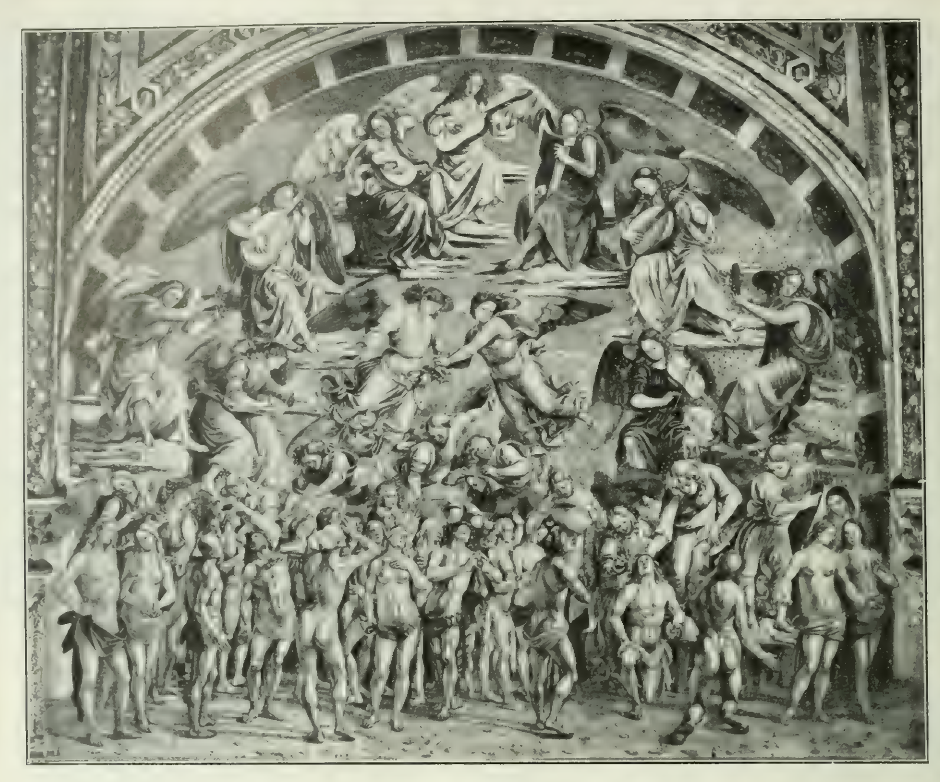


403. Mantegna. Christus aus einer Pietà. Mailand



404. Mantegna, Sterbender Mann. Zeichnung

Von hier werfen wir einen Blick hinüber ins benachbarte Tirol. Michael Pacher, der edelste Vollender des gotischen Altarschreins, erscheint uns hier, von Mantegna beeinflußt, wie ausgewechselt. Dort mystisches Halbdunkel, hier das gerade Gegenteil, schärfste perspektivische Einstellung nach der Tiefe hin. Zwar vermeidet Pacher die stärkste von Mantegnas Künsten, die Verlegung des Augenpunktes unter den Bildrand, immerhin liegt er in beiden Bildern tief genug. Auch hier sind die haarscharf gezeichneten Figuren nach der Tiefe hin raumschichtweise gestaffelt, selbst durch den überwölbten Torweg hindurch, und um den Durchblick offen zu halten, hat der Künstler die Unterstützungsbedürftigen ganz rechts an den Kornspeicher gequetscht, wo auf des Bischofs Befehl sein Schaffner aus einer Lucke Getreide austeilt. Auch die Perspektive des Innenraums ist, wenn auch noch nicht ganz einwandfrei, bewältigt. Der Kranke, „eine der ganz wenigen Aktdarstellungen“ (der deutschen Kunst) des 15. Jahrhunderts, wirkt wie inspiriert durch die Zeichnung Mantegnas.



405. Luca Signorelli, Auferstehung der Seligen
Fresko im Dom zu Orvieto

Wie Masaccio für Raffael, so ist Luca Signorelli der Vorläufer für den größten künstlerischen Genius der italienischen Renaissance, Michelangelo Buonarroti. Er ist es einmal in der Beherrschung der Anatomie und Perspektive des nackten Körpers, dann aber auch in der Energie, womit er den nackten Körper nicht als solchen schlechthin, als Aktfigur, sondern als das Gefäß der Seele erfaßte und ihn seligste Verzückung wie dumpfe Verzweiflung und lähmendes Entsetzen ausdrücken lehrte. In nackten Leibern zu schwelgen, dazu bot den christlichen Malern die Lehre von den letzten Dingen von jeher schicklichen und erwünschten Anlaß. Die Auferstehung des Fleisches, den Höllensturz der Verdammten, das Emporschweben der Seligen, die Begrüßung und Krönung der Auserwählten im Paradiese — alles das malte der Meister von Cortona im Dome zu Orvieto (127). Schier unabsehbar ist die Schar all der jugendlich-heroischen Gestalten, die sich auf unserm Bilde neben- und hintereinander schieben; sie sind mit so absoluter Beherrschung des Knochenbaus und Muskelspiels, mit so sicherer Kenntnis der perspektivischen Verkürzung hingestellt, daß Jakob Burckhardt dies Bild als die erste ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Form bezeichnet hat. Freilich, auch nur in die vordersten Reihen Ordnung und System bringen zu wollen, ist ein aussichtsloses Beginnen. Wohl entsprechen sich links und rechts als Eckpfosten zwei Paare; wohl steht eine Reihe von Figuren auf leicht erkennbarem geometrischen Grundriß zusammen, aber eine eigentliche Gruppierung oder gar eine Zusammenfassung von Gruppen unter einen Hauptakzent ist nicht zu erkennen, nur das Streben, nackte männliche und weibliche, stehende und kniende Menschen in möglichst starken Kontrasten, zugleich in höchster Verzückung nebeneinander zu stellen — wahrlich, wenn dies letzte nicht wäre, der reine Aktfigurensaal! Seltsam sticht von dieser regellosen Häufung die etwas steife, jede Überschneidung ängstlich vermeidende Symmetrie der Engelregion ab. Auf Wolkenbänken sitzend, auf Wolkenschemel tretend, mit ausgespannten Fittichen



406. Michelangelo, Karton der badenden Soldaten (1506)
Nach einem Stich

das Halbrund füllend, läßt das himmlische Orchester überirdische Musik ertönen (zwei der Engel — ein naiver Zug — stimmen gar noch ihre Instrumente), andere schweben mit Kränzen herab und tauchen wolkentretend bis auf Kniehöhe in die Region der Seligen ein. Wie Öl und Wasser, nur an den Grenzen sich vermischend, scheiden sich, nicht bloß stofflich, sondern auch kompositionell die beiden Sphären; in der himmlischen ein Übermaß, in der irdischen ein Mangel an übersichtlicher Anordnung: die Versöhnung dieser Extreme durch freie Gruppenbildung ist noch nicht erreicht. Doch für die Bewältigung der Massen kam, wie wir sahen, der italienischen Malerei das Heil von der Linie Giotto-Masaccio-Raffael; an der künstlerischen Großtat Signorellis, der Bezwingung der menschlichen Form, entzündete sich der Genius Michelangelos.

Seine Laufbahn als Maler beginnt Michelangelo im Wettstreit mit dem großen Leonardo. Beide wurden im Jahre 1506 berufen, den Florentiner Rathaussaal mit Fresken zu schmücken; dieser wählte eine Reiterschlacht, jener eine Szene aus den Kämpfen mit Pisa, den Überfall badender florentinischer Soldaten durch die Pisaner. Gerade noch zur rechten Zeit ertönt das Alarmsignal, um die Bedrohten vor Überrumpelung zu retten und zur siegreichen Schlacht zu führen. Beide Werke blieben unvollendet, selbst die Kartons sind zugrunde gegangen bis auf einzelne Nachklänge in Stichen und Zeichnungen. Aber so viel erkennen wir aus unserm Bild: so nahe sich auch Michelangelo mit Signorelli berührt in dem bewußten Streben, anatomisch-plastische Aktfiguren in perspektivischer Verkürzung zu zeigen, so ist er doch bereits in ganz anderem Sinne Herr über diese Dinge. Der Zweck der Figuren, Träger der Kenntnisse ihres Schöpfers zu sein, drängt sich nicht mit solcher Absichtlichkeit auf. Auch Michelangelo fügt sie in den kühnsten Verkürzungen in Vorder- und Rückansicht zusammen, aber „das Emporklettern am steilen Ufer, das Knien und Herabgreifen, das reckenhafte Stehen und Sich-Rüsten, das Sitzen und eilige Anziehen, das Rufen und Rennen“, diese ganze Fülle von Bewegungen ergab sich ungezwungen aus dem gewählten Gegenstand und scheint daher nur diesem zu dienen. Kurz: der größte Genius des Cinquecento schaltet frei mit den künstlerischen Mitteln, die das Quattrocento bereitgestellt hatte. Freilich „eine große Melodie“ entwickelt auch er noch nicht. „Einzelmotiv steht neben Einzelmotiv“. Sie erklingt erst, alsdann freilich in gewaltigen Posaunenstößen, in dem letzten großen Wandgemälde des Meisters, das sich auch im Stoff eng mit Signorellis Fresken berührt, in seinem „Jüngsten Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle.



407. Michelangelo Buonarroti, Pietà. St. Peter, Rom

Der ersten Schaffensperiode Michelangelos gehören zwei Werke an, in denen er das Problem der Gruppe in der Weise der Antike (310, 311) löst, in der Pietà durch Kreuzung, in der Madonna von Brügge (407) durch parallele Führung der Körperachsen. Die überwältigende Geschlossenheit der Pietà wird ermöglicht – nur so konnte die Mutter den erwachsenen Sohn in ihrem Schoße betten – durch die Steigerung des von mächtigen Gewandmassen umfluteten mütterlichen Körpers ins Übermenschliche, so wie einst die Künstler des Laokoon die Proportionen des Vaters ins Gigantische gesteigert hatten (S. 174). Indem Maria den rechten Fuß höher aufsetzt und mit dem rechten Knie und dem rechten Arm den Oberkörper des Leichnams stützt, wird die unschöne Horizontale vermieden und das hilflos zurückgesunkene Haupt des Sohnes dem Haupte der Mutter näher gebracht. Den Eindruck der Hilflosigkeit vermehrt die emporgedrängte rechte Schulter. Dieser entspricht kreuzweise das an einem Baumstumpf sich stauende linke Bein. Dies naive Mittel war nötig, damit die unteren Gliedmaßen des Leichnams nicht sich decken, sondern reliefartig entfalten. Das Motiv des auf dem Schoß gehaltenen Leichnams wiederholen und unterstreichen die wuchtigen Falten des schweren Mantels, der sich über die Knie der Mutter breitet. Der Überschuß dieses von selbständigem Leben durchdrungenen Faltenwerks, in das der nackte Leichnam mit schöner Kontrastwirkung eingebettet liegt, wird zugleich zur „Verkünderin der im weiblichen Gebaren beherrschten inneren Qual und Erregung“. In seltsam rührendem Kontrast zu diesen Massen stehen die feinen Züge des schmalen jugendlichen Antlitzes, denn nur jugendlich schön, so wie Savonarola sie in seinen Predigten geschildert hatte, konnte sich der Künstler die Mutter des Herrn denken; den stumm ergebenen Schmerz, der aus ihnen spricht, begleitet die linke Hand mit sprechender Gebärde.



408. Vesperbild aus Unna. Landesmuseum, Münster i. W.

Einem späteren, nordisch-germanische und südlich-romanische Kunst behandelnden Kapitel (VI) vorgreifend, stellen wir hier neben die berühmteste italienische Pietà ein deutsches Gegenstück, das um 1430 in Mainz entstandene, also 70 Jahre ältere Vesperbild aus Unna, bescheidener in Größe (1,25 m Höhe) und Material (Nußbaumholz aus einem Stück), aber eine in ihrer Art nicht minder künstlerische und ergreifende Schöpfung. Zwar kannte auch die altdeutsche Kunst den auf beiden Knien der Mutter ausgestreckten, von ihr betrauerten Leichnam, hier aber verlangte schon das Material größte Geschlossenheit der Form. Daher die ohnehin dem nordisch-gotischen Hochtrieb gemäße steile Pyramide, während der Süden breitere Entfaltung liebt. Maria sitzt auf der Schädelstätte, einem Geschiebe von Felsblöcken, woraus allerlei Knochenteile, besonders Köpfe von Schenkelknochen, hervorlugen; der goldene, blau gefütterte Mantel ist über das Hinterhaupt gezogen. Sie hält mit hochaufgestütztem linken Knie den steil, aber mit gelockerten Knien herabhängenden Leichnam umklammert, das schmerzzerrissene, lockenumrahmte Antlitz dem des Sohnes ergreifend nahe. Neben der durch die großzügigen Falten des Mantels gehobenen Gestalt der Mutter erscheint der nackte, nur mit dem Hüfttuch bekleidete engbrüstige Leichnam Christi zu klein — die Analogien zu Michelangelos Pietà liegen auf der Hand. In Schulter und Arm der Mutter ist mehr die Funktion des Umklammerns, als das darin pulsierende Leben betont, genauer ist der Leichnam beobachtet, war doch der tote Leib das einzige Nackte, was der körperabgewandten nordischen Kunst zugänglich war. So redet der deutsche Künstler zum Herzen seiner Deutschen, aber während wir auch die italienische Weise verstehen und würdigen, ist der umgekehrte Weg schwieriger: die Kunst des Nordländers mußte dem für sie nicht mit geistigen Organen ausgestatteten Südländer „gotisch", d. h. barbarisch vorkommen.



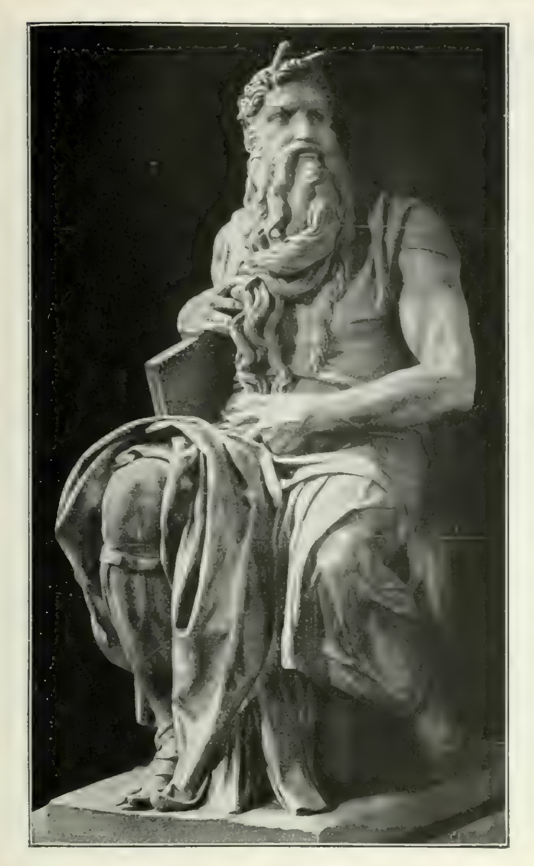
409. Michelangelo, Madonna in Brügge



410. Michelangelo, Madonna Medici, Florenz

Von köstlich herbem Reiz ist die, wie der Kopftypus lehrt, mit der Pietà fast gleichzeitige Madonna von Brügge. Die starre Vertikale des in düsterem Sinnen niederblickenden Hauptes, die sich in den Steilfalten des Oberkörpers fortsetzt bildet einen schwermütigen Gegensatz zu der feinen Kurve des zartschwellenden nackten Knabenkörpers. Zwischen den in verschiedener Höhe aufgesetzten Knien der Mutter schmiegt sich das göttliche Kind wirkungsvoll in die Falten ihres Gewandes und scheint, von der Rechten der Madonna gehalten, im Begriff, den Fuß auf die Erde zu setzen, um zu den Gläubigen herabzusteigen.

Die Madonna der Mediceerkapelle (vgl. 217) „zeigt den reifen Stil Michelangelos in der vollkommensten Form und ist uns um so wertvoller, als die Vergleichung mit der analogen Jugendarbeit seine künstlerische Entwicklung ganz klar machen wird. Soll man jemanden in die Kunst Michelangelos einführen, so wäre es eine passende Aufgabe, gerade mit der Frage anzufangen, wie sich die Madonna Medici aus der Brügger Madonna herausgebildet habe. Man müßte sich klar werden, wie überall die einfachen Möglichkeiten durch die komplizierten ersetzt sind: wie die Knie nicht mehr nebeneinanderstehen, sondern ein Bein übergeschlagen ist; wie die Arme differenziert sind, daß einer vorgreift und der andere zurückgestellt ist, wobei die Schultern nach allen Dimensionen sich unterscheiden; wie der Oberkörper sich vorbeugt und der Kopf sich seitwärts wendet; wie das Kind rittlings auf dem Knie der Mutter sitzt, nach vorn gerichtet, dabei aber sich zurückdreht und mit den Händen nach ihrer Brust greift . . . Die Gruppe erscheint einfach, weil sie klar ist und mit einem Blick sich fassen läßt, und sie wirkt ruhig, weil der ganze Inhalt zu einer kompakten Grundform sich einigt. Der ursprüngliche Block scheint nur wenig modifiziert zu sein.“ (Wölfflin).



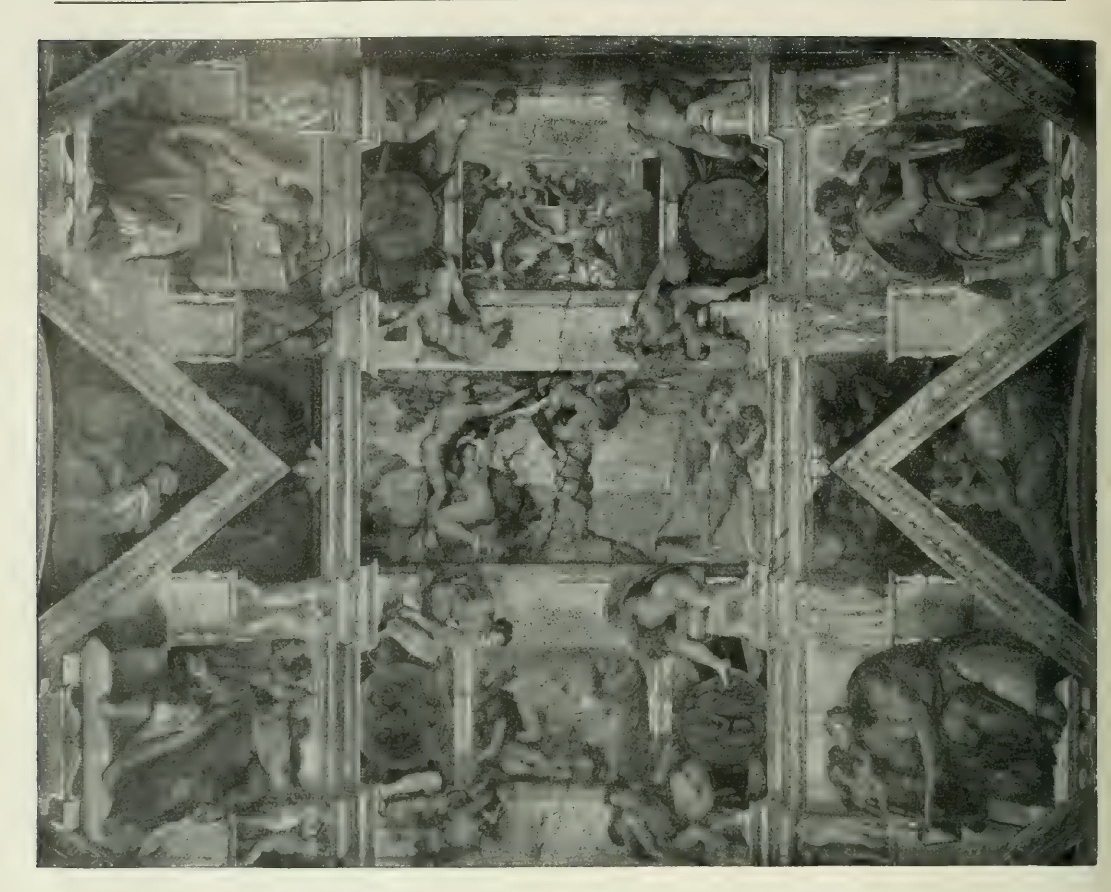
411. Michelangelo, Moses. S. Pietro in Vincoli, Rom



412. Michelangelo, Giuliano de' Medici, Florenz

Dem tiefsten Grunde der Titanenseele Michelangelos waren diese Früchte einer glücklicheren Stimmung (407, 409) auf die Dauer nicht gemäß. Nicht Liebe, sondern Eifer, nicht das Evangelium, sondern das Gesetz, nicht das Neue, sondern das Alte Testament war es, das die Brust dieses Prometheus erfüllte. Ganz prometheisch ist sein Moses, fast das einzige vollendete Stück des Grabmals, welches der geistesgewaltige Papst Julius II. für sich selbst geplant hatte. Übermenschlich wie die Maße dieser mächtigen Glieder ist auch die Leidenschaft, die sie durchbebt. In innerer Erregung hat der Gesetzgeber den linken Fuß zurückgesetzt, als ob er im nächsten Augenblick aufspringen wollte, die Rechte, die sich auf die Gesetzestafeln stützt, greift, den Zorn bemeisternd, in die herabflutenden Bartwellen, der Blick ist scharf zur Seite gewandt, die Hörner, ein Mißverständnis des Urtextes, geben dem Haupte eine elementare Wucht, als stiege ein Gebilde der Urwelt vor uns auf. So erscheint Moses wie der starke und eifrige Gott des Alten Bundes selbst, der vom Berge Sinai zürnend den Tanz seines auserwählten Volkes um das goldene Kalb erblickt. Leidenschaftliche Erregung spricht auch aus der prachtvollen, über das rechte Knie heraufgenommenen Faltenmasse des Mantels.

Das Sitzbild Giulianos in der Mediceerkapelle ist in erster Linie Gegenstück zum Pensieroso (217); dem melancholischen Temperament wird das energische, dem beschaulichen Leben das tätige gegenübergestellt. Das Motiv ist aus der vorausgesetzten Situation entwickelt: der Gonfaliere (Fahnenträger) der Kirche, im maskengeschmückten, der Muskulatur angeschmiegten Panzer, nimmt von einem Hochsitz Parade ab. Die Fortentwicklung aus dem Moses springt in die Augen. Die Leidenschaftlichkeit ist, wie auch die gesenkte linke Schulter und der ruhiger aufgesetzte linke Fuß verrät, zur Lässigkeit abgedämpft, lässig ist auch der Feldherrnstab gefaßt, handelt es sich doch im Gegensatz zu 411 bloß um ein militärisches Schaustück.



413. Michelangelo, von der Decke der Sixtinischen Kapelle

Was dem Meißel am Juliusgrab versagt blieb, mußte nun in der Capella Sixtina der Pinsel leisten. Mit ihm wandelte der Meister das gewaltige Spiegelgewölbe in eine Scheinarchitektur um und bevölkerte es mit den machtvollen Gestalten seiner brütenden Phantasie. Aus verkröpftem Gebälk schuf er Throne für die Propheten und Sibyllen, die Vorverkündiger des Heils. Die Seitenlehnen, von plastisch gedachten Putten gestützt, die deren tragende Funktion versinnbildlichen, sind mit Steinwürfeln belastet, auf denen, oft in gewagtester Haltung, je zwei Riesen an Bändern ein gemaltes Bronzemedaillon balancieren. Von den Verkröpfungen ausgehende Quergurte teilen den dazwischen noch freien Raum abwechselnd in kleinere und größere Bildflächen ein, in welche neun Gemälde aus der Urgeschichte der Menschheit eingespannt sind. In den Zwickeln über den Fensterlünetten dämmern die Vorfahren Christi dem Kommen des Heils entgegen.

Wie Signorelli spricht auch Michelangelo am liebsten in nackten Menschen, aber das Stammeln der Entzückung, der Schrei des Entsetzens dort wird hier zu einer die ganze Tonleiter der Empfindungen umfassenden Symphonie. Die Grundstimmung der Seele Michelangelos, in der Pietà und der Brügger Madonna nur erst leise Schwermut, wird zur Furchtbarkeit (terribilità) im Giganten (381), um dann im Moses grollend mit Donnerstimme vom Berge Sinai an unser Ohr zu schlagen. In der Sixtina endlich schwillt sie an zu einem ungeheuern Tongemälde des Körper- und Seelenlebens. In die irdischen Stimmen dumpfen Hinbrütens, schweren Erwachens, kaum erst seiner selbst Bewußtwerdens mischen sich jubelnd die himmlischen: Hingabe an den göttlichen Willen, der uns zum Leben weckt, begeistertes Empfangen überirdischer Eingebung, ungehemmtes Schweben durch den Weltenraum.





414. 415. Michelangelo, Erschaffung Adams. Schöpfung von Sonne und Mond

Von den neun gemalten Gewölbejochen gibt unser Ausschnitt 413, um das System zu zeigen, drei. In der Mitte zwei kleinere Bildfelder, die Erschaffung Evas, die zum Leben erwachend anbetend die Hände erhebt, und Noahs Dankopfer, dazwischen Sündenfall und Austreibung aus dem Paradiese „mit ergreifender Gleichzeitigkeit auf einem Bilde vereinigt". Wir betrachten näher die vorhergehende Erschaffung Adams (414). Jehova kommt, in seinem mächtig geblähten Mantel die wundervollen Urbilder der Schöpfung bergend, durch den Raum dahergefahren. Aus seinem ausgestreckten Zeigefinger springt, gleichsam eine Vorahnung des elektrischen, der Lebensfunke auf den ausgestreckten Zeigefinger Adams über. Dieser, ein Riese wie Jehova selbst, ist gerade im Begriff, sich von der Erde, von der er genommen ist, loszulösen, d. h., sich zu erheben; sein Auge leuchtet auf im Erkennen der schaffenden Gottheit. So ist nach dem Wort: „So er gebietet, so stehet es da" der an sich nicht darstellbare Schöpfungsakt im Augenblick des Befehls bereits vollzogen. Erstaunlich ist das Gleichgewicht der Komposition trotz der größeren Masse Jehovas: Erde wiegt schwerer als Luft.

An den Ausschnitt 413 schließt sich die Schöpfung von Sonne und Mond an (415), vielleicht doch das gewaltigste der fünf Schöpfungsbilder. Hat man bei der Erschaffung Adams das Gefühl, als sei der geblähte Mantel das Flugzeug, in dem Jehova einherfahre, so saust er hier, wo die Kurve seiner leiblichen Erscheinung steiler und der Mantel mit den aus ihm hervortauchenden Genien Nebensache ist, aus eigner innerer Kraft in wildem Sturm durch den Weltenraum, um mit gebieterisch ausgestreckten Armen die beiden Himmelslichter ins Dasein zu rufen. Noch einmal sehen wir ihn dann in gleich stürmischer Bewegung von der Rückseite, wie er mit segnender Rechten das Pflanzenleben auf Erden erweckt.






416. Michelangelo, Der Prophet Jeremias

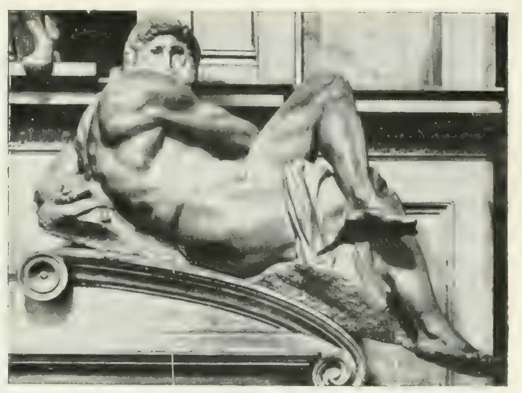
417. Michelangelo, Die Delphische Sibylle

Die der heidnischen Antike entstammenden Sibyllen hatte schon die mittelalterliche Scholastik als Vorverkündigerinnen des Heils den alttestamentlichen Propheten zur Seite gestellt. Michelangelo gibt in beiden vorzugsweise „Momente des geistigen Lebens, die Inspiration selbst, den leidenschaftlichen Monolog und das tiefe stumme Sinnen, das ruhige Lesen und das erregte Blättern und Suchen". Unser Ausschnitt (413) zeigt rechts den Propheten Daniel, links Hesekiel. Ganz in sein Tun vertieft hält der jugendlich gelockte Daniel ein breites aufgeschlagenes Buch auf seinem Schoß, als Lesepult dient ihm außerdem ein nackter Genius zwischen seinen Knien. Die ihm aus dem Buch gewordene Offenbarung zeichnet er, rechts zu dem Schreibpult sich wendend, mit gekrümmten Fingern auf. Anders der greise Feuerkopf Hesekiel. Von dem Genius der Inspiration hinter ihm bedeutet, wendet er sich mit weit geöffneten Augen, gerunzelter Stirn und lebhafter Handbewegung wie im Zwiegespräch nach rechts, der ausgefranste Mantel flattert ihm um die linke Schulter. Am ergreifendsten von allen Propheten wirkt der im Motiv einfachste, Jeremias. Die Genien seiner Klagelieder hinter sich, sitzt er, ganz in Trauer gehüllt, mit gekreuzten Füßen da, das tiefgebeugte Haupt in die vom Knie gestützte Rechte versenkt, die Linke tatenlos im Schoß. Der ganze Druck eines unentrinnbaren Verhängnisses lastet auf diesem Riesen, der sich in seinem Gram vor der Außenwelt verschließt; das Zusammenballen der Umrisse in drei Stufen ist das bildkünstlerische Äquivalent dieser weltabgewandten, trostlosen Stimmung.

Von den Sibyllen gibt 413 rechts die kumäische, links die persische. Ein Urbild der Vorzeit, dieses Hünenweib mit den runzligen ledernen Zügen, die in dem seitlich aufgestützten Buche mit halblauter Stimme schwere zukünftige Schicksale liest; zwei bildhübsche Genien, ein packender Kontrast, schauen mit in das Buch hinein. Auch die Persica ist alt und hält das Buch nah vor die kurzsichtigen Augen. Die Krone aber all dieser Prophetinnen ist die Delphica. Sie verkörpert in ihrer wunderbaren Schönheit das visionäre Schauen. In eine Schriftrolle vertieft, wird sie plötzlich auf etwas seitwärts vor ihr Aufsteigendes, Ungeheures aufmerksam und hebt wie abwehrend den Arm. Die weitgeöffneten, groß zur Seite gewendeten Augen, die wehenden Locken und der halbgeöffnete Mund vollenden den visionären Eindruck. Die zwingende Gewalt dieses Blickes entquillt der mimischen Spannung, die sich aus der Einstellung des Hauptes in die Enfaceansicht aus seitlich gewendetem Sitz und aus der Wendung der Augäpfel nach der Gegenseite ergibt; sie wird gesteigert durch die Reflexbewegung des linken Arms, dessen Kraftleistung an dem noch ruhenden rechten gemessen werden kann.



418. Michelangelo, Die Nacht



419. Michelangelo, Der Tag

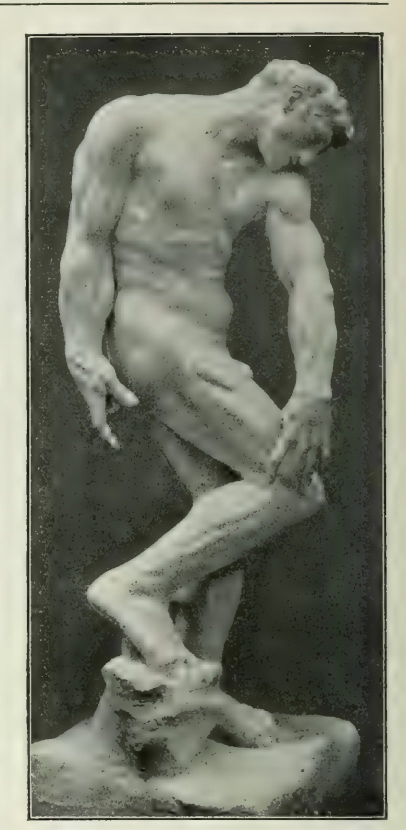
Wie in der Grabkapelle der Mediceer (217) zu Füßen des „gedankenvollen“ Lorenzo Abend und Morgen, so lagern ihnen gegenüber auf dem Sarkophag Giulianos (412) Tag und Nacht, beide nicht ganz vollendet, aber an Gewalt des Eindrucks, an terribilità, ihnen überlegen. Wie Abend und Morgen, so sind auch Tag und Nacht streng symmetrisch aufeinander bezogen, wenn auch das hochaufgestützte Knie jedesmal anders motiviert ist. Wir sehen vielmehr ein gigantisches, unschönes Weib — das edle Antlitz ist wie beim Penserioso beschattet, denn der Plastiker hatte diesmal, ein seltener Fall, als Architekt der Kapelle auch die Lichtführung in seiner Hand — in bleiernem Schlaf in höchst unbequemer, unmöglicher Lage auf dem Sarkophag gebettet. Das linke Bein ist auf einem Bündel Mohn hochaufgestützt, auf ihm findet der aufgestützte rechte Ellenbogen einen unsichern Halt, die rechte Hand ruht auf dem tief herabgesunkenen Kopf. Wie der Mohn, so sind auch die unter dem Knie sich bergende Eule und die Mondsichel im Haar leicht verständliche Symbole, in der tragischen Maske mit den tief ausgehöhlten Augen und den fletschenden Zähnen, auf der der unvollendete linke Unterarm ruht, wird man als Sinnbild beängstigender Träume deuten dürfen. Wie immer man diese gezwungene Lage und Haltung motivieren mag, in letzter Instanz wird es doch wohl die formale Korrespondenz mit der Figur des Tages gewesen sein, der nach dem Plane des Ganzen liegend und doch aktiv gebildet werden mußte, ja die vielleicht als letzte unvollendet blieb, aber der Konzeption nach die erste war. In ihr hat Michelangelo das letzte Wort seiner gigantischen Kunst gesprochen. Noch wuchtet der Unterkörper, das linke Bein über das rechte Knie geschlagen, in Ruhe auf dem Boden, der Oberkörper aber ist im Begriff, sich nach links herumzuwälzen, und während der linke Arm noch die Lage beibehält, die er vorher als Rückenkissen eingenommen, bereitet der rechte schon die Drehung vor: da wird die Bewegung jäh unterbrochen, das (unvollendete) Haupt wendet sich in voller Vorderansicht zurück, „wie der Tag, der über dem Berge wacht“. Was in der Delphica nur angedeutet war, ist hier in stärkster Potenzierung gegeben: größere Geschlossenheit bei schärferen Richtungsunterschieden, größere Beruhigung bei stärkerer Spannung, als sie hier der Natur nicht abgelauscht, sondern abgerungen ist, erscheint undenkbar.

Mit Vorliebe hat man in den vier Liegefiguren, zumal in der „Nacht“ den Niederschlag der verdüsterten Stimmung gefunden, in welche der Untergang der Freiheit seiner geliebten Vaterstadt den Künstler während der Arbeit versetzt hatte. Es bedarf dessen nicht, denn sie waren ohnehin der tiefsten Seelenstimmung ihres Schöpfers gemäß und schon vor der Katastrophe von Florenz entworfen. Erst viele Jahre später läßt der Künstler, dem außer Meißel und Pinsel auch die Poesie als Ventil seines gepreßten Innern verliehen war, auf ein Gedicht, das mit epigrammatischer Zuspitzung die „Nacht“ aufwecken hieß, damit man sehe, daß sie lebe und nur schlafe, die „Nacht“ selbst mit den berühmten Versen antworten:

Wohl tut mir Schlaf, noch wohler Steines Weise,
Solang der Schaden und die Schande währen.
Ein Glück für mich, zu sehn nicht noch zu hören;
Drum wecke mich nicht auf, sprich leise, leise!







420. 421. Michelangelo, Zwei „Sklaven". Louvre, Paris

422. August Rodin, Adam

Die beiden „Sklaven" des Louvre sollten mit andern den Sockel des Juliusgrabes schmücken, eine Huldigung für den kriegerischen Papst. Das Motiv des hl. Sebastian (425 ff.) in anderer Fassung, Kontrastfiguren: beide gefesselt, aber während des einen sehniger Leib sich in ohnmächtigem Trotz gegen das Schicksal aufbäumt, erliegt ihm des andern sanfte Schönheit in stiller Resignation, während der eine sein Antlitz vorwurfsvoll gen Himmel kehrt, sinkt des andern müdes Haupt mit geschlossenen Augen zurück, während der eine die Stützen seines Körpers kraftvoll entfaltet, knickt der andere mit enggedrängten Knien kraftlos zusammen, während endlich der eine neben den schwellenden, von der Fessel sich losringenden Muskeln des linken Oberarms nur wenig von Brust und Rücken zeigt, bietet der andre den herrlichen Leib voll den Blicken dar und entfaltet in schönem Kontrast die Arme: der linke reckt sich in einer letzten Spannung und greift nach dem Hinterkopf, der rechte verfängt sich im Herabsinken mit der Hand in den Falten des Tuchbandes. So gleicht der „gefesselte" Sklave einem drohend emporgerichteten, der „sterbende" einem kraftlos zu Boden sinkenden Pfeil, das Seelische geht im Körperlichen, das Körperliche im Seelischen restlos auf. Der geistige Gehalt jedoch liegt um vieles tiefer: zum erstenmal bei Michelangelo erklingt hier die platonische Melodie, die fortan die Schöpfungen des Titanen in immer lauteren Tönen durchzieht: die Seele sich hinaussehnend aus dem Gefängnis des Leibes!

Aus Michelangelos „griechischer" Welt versetzt uns Rodin in die „gotische". Dort harmonisch auf- und abströmende leibliche und seelische Energien, hier in harten Linien ein ungriechisches, christliches Gefühl, die Reue! Unter dem Schuldbewußtsein knickt Adam zusammen — man könnte in ihm eine Verschmelzung der beiden Louvresklaven finden, wenn er nicht so stark an 423 erinnerte. Den einem Rhombus sich eingliedernden Körper begleitet eine sprechende Handbewegung (vgl. 301), die übertriebene Sprache der Muskeln soll tragisch wirken. Die „Sklaven" sind antik, heidnisch, Rodins Adam ist gotisch, christlich empfunden.



423. Michelangelo, Grablegung. Florenz



424. Michelangelo, Pietà. Rom

Doch auch dem Titanen Michelangelo blieb nicht die Tragik des innern Zusammenbruchs erspart, wo die letzten Klänge jener griechischen Harmonie verhallen und der Leib nichts mehr ist als die zerbrechliche Hülle der Seele, die nach Erlösung lechzt. Die Wandlung vom „griechischen“ zum „gotischen“ Geist kündigt sich bereits in der „Grablegung“ an, die er für sein eigenes Grabdenkmal bestimmt hatte. Schon äußerlich in der Steilheit des gedrungenen pyramidalen Aufbaues: der stehende Josef von Arimathia und die kniende Magdalena lassen den rührend zusammenbrechenden Leichnam sanft in den Schoß der sitzenden Mutter des Herrn und dann zu Boden gleiten. Seltsam kontrastiert mit der heroischen Größe die Hilflosigkeit des Toten, hart wirkt neben dem verdreht herabhängenden linken Arm das in grausam scharfem Winkel geknickte rechte Bein. Für das linke fehlt der Raum. War der alternde Meister, des innern Schauens voll, gleichgültig geworden gegen solch äußern Mangel oder zwang ihn ein Riß im Stein? Wie dem auch sei, die Hauptfigur in ihren gebrochenen Linien ist „gotisch“ gefühlt, während die geschmeidige Gestalt der Magdalena noch den „griechischen“ Rhtyhmus verrät. Josef von Arimathia trägt, bezeichnend genug, des Meisters eigene Züge.

Den völligen Zusammenbruch endlich bedeutet sein letztes Werk, die gänzlich verhauene Pietà des Palazzo Rondanini. Mitten in der Umarbeitung — der Körper Christi war ursprünglich mehr vorgebeugt, noch steht der rechte Arm als Ruine da — fällte den fast Neunzigjährigen der Tod. Diesmal Mutter und Sohn allein, das Motiv nicht recht klar, die Mutter stehend, den Sohn mit der L. umfassend, mit der R. irgendwie ihn haltend oder stützend — es ist ja so nicht möglich, aber der Meister, der sich seit langem selbstquälerisch in poetischen Schuldbekenntnissen ergeht, daß er zeitlebens der sinnlichen Schönheit gehuldigt, rechnet nicht mehr mit irdischen Größen! Fassungslos stehen wir vor der erschütternden Tragik dieses Werkes, das noch der letzte Hauch eines der schöpferischsten Genien der Menschheit umwittert: Antike und Christentum lagen im Kampf um seine Seele — das Christentum hat gesiegt!

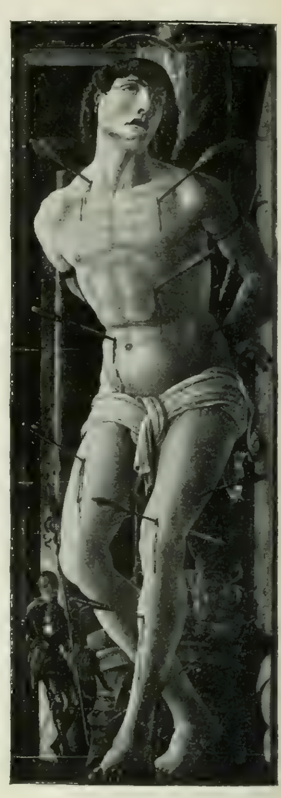




425. Von Sandro Botticelli
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



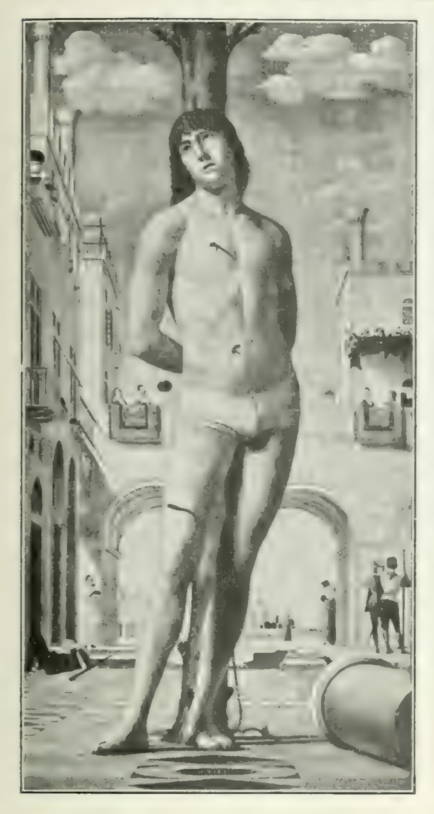
426. Von Perugino (Ausschnitt)
Louvre, Paris



427. Von Cosimo Tura
Gemäldegalerie, Dresden

Was für die Antike die Athletenstatue, das war für die Renaissance der heilige Sebastian. Von den Bestrebungen der Florentiner, die Anatomie des menschlichen Körpers zu bewältigen, redet das Berliner Bild Botticellis. Das Bemühen, den Knochenbau, die Gelenke und Muskeln des mageren, jugendlichen Modells plastisch herauszuarbeiten, wird gerade durch das Spitze, Eckige der Formen offensichtlich. Die Figur ist noch weit davon entfernt, dem klassischen Schönheitsideal der Antike zu entsprechen; schon der harte Winkel, den die Neigung des Kopfes mit der Mittellinie des Oberkörpers bildet, beweist, daß das gotische Ideal noch nicht überwunden ist. Der Ausdruck des lockenumrahmten Hauptes mit den starken Backenknochen kommt über einen spröden Leidenszug nicht hinaus. Auch die Einfügung der Figur in die Umgebung ist noch nicht gelungen. Der Mittelgrund fällt völlig aus, so daß sie vor dem niedrigen Horizont der reich ausgestatteten Landschaft unverhältnismäßig groß erscheint.

Hält man gegen Botticelli Perugino, so erkennt man die Bedeutung dessen, was der Umbrier den Florentinern zubrachte. Die Modellierung ist in ihren gleichmäßig abgerundeten Formen und zart leuchtenden Farben nur ganz allgemein gehalten, dagegen sammelt sich alles Leben in dem mit frommem Augenaufschlag erhobenen Lockenhaupt. Botticelli will einen nackten Körper geben, Perugino will rühren. Und ein drittes vollendet, im Gegensatz zu Botticelli, den harmonischen Eindruck, das freilich nicht recht motivierte Standmotiv. In ihm findet die sanfte, umgekehrt S-förmige Linie ihren Abschluß, die Peruginos Figur der Antike so nahe bringt (309). Jetzt wird auch klar, warum Perugino den rechten Arm senkrecht abfallen, den linken mehr hervortreten läßt: um der Ausbiegung der rechten Hüfte ein Gegengewicht zu geben; außer dem harmonischen Rhythmus der Körperlinie ist der antike Kontrapost, der gegenseitige Ausgleich der ausladenden Glieder wieder entdeckt. Der Heilige steht unter einer Pfeilerarkade mit freiem Durchblick in die Landschaft.



428. Von Antonello da Messina
Gemäldegalerie, Dresden



429. Von Sodoma
Uffizien, Florenz

Sodoma, in jüngeren Jahren von Leonardo beeinflußt, verband mit zartestem Schönheitsgefühl und großer nervöser Reizsamkeit noch die besondere Gnadengabe der altsienesischen Kunst, die innige Mystik der Empfindung. Dies alles spricht aus seinem Sebastian. Die Fesselung ist lockerer und gibt den Gliedern den freieren Spielraum, dessen der Künstler für sein Bewegungsmotiv bedarf. Aus dem ruhigen Stand Peruginos wird hier zuckende Bewegung nach der Seite wie nach der Tiefe: durch die Gegenbewegung des zu dem tröstenden Engel emporgehobenen Hauptes ergibt sich ein doppelt geschwungener Rhythmus von hinreißender Gewalt. Auch das völlige Verschwinden des rechten, das Ausladen des linken Armes dient der stärkeren Schwingungsenergie. Die schmachtende Wonne verzückten Märtyrertums, die den Leib durchbebt, atmet aus dem halbgeöffneten Munde, der die Zähne erkennen läßt, bricht aus den heißen Augen, aus denen im Schatten des Engels, dessen Strahlenkranz den Märtyrer rings umleuchtet, die Tränenperlen nur um so glänzender schimmern. Der landschaftliche Hintergrund ist reich belebt, der Horizont höher als in 425 und 426.

In Cosimo Tura und Antonello da Messina steht der harte statuarische Stil Mantegnas (400) dem malerischen des Künstlers gegenüber, der zuerst den Venezianern die Technik der niederländischen Ölmalerei und damit ihre satten, leuchtenden Farben vermittelt hat. Weniger auf das an sich etwas einförmige Standmotiv ist es hier abgesehen, als auf den warmen Fleischton, „das erste große Werk, das uns die nahende Pracht des venezianischen Kolorits kündet“ (Fritz Knapp). Venezianisch ist auch der architektonische Hintergrund, der, weil der Mittelgrund ganz ausfällt, die Gestalt riesenhaft in den Himmel emporragen läßt. Tura kommt in der doppelt gebrochenen Bewegung Sodoma auffallend nahe, aber statt des geschmeidigen Rhythmus, in den 429 wie 426 und 428 eingeschmolzen sind, fällt er in verstärktem Maße in die gotische Eckigkeit von 425 zurück.



430. Donatello, Madonna
Stuckrelief
Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld



431. Desiderio da Settignano, Madonna
Marmor
Museum, Turin



432. Raffael, Madonna del Granduca
Galerie Pitti, Florenz



433. Raffael, Madonna im Hause Tempi
Alte Pinakothek, München



434. Raffael, Madonna della Sedia, Galerie Pitti, Florenz

Mit der Gruppe des göttlichen Kindes im Arm und Schoß der göttlichen Mutter stellte das Christentum der Kunst ein unerschöpfliches, der Antike fremdes Thema, welches zwischen den beiden Polen Gott und Mensch freiesten Spielraum ließ. Mit unerhörter Gewalt packt es Donatello an: ein inbrünstiges Zusammenpressen von Mutter und Kind, ein Verschränken der eckigen, bis aufs letzte dem Auge nachweisbaren Gliedmaßen, innerhalb des streng abgerundeten Umrisses kein Fleckchen toter Raum. Mit dieser Potenzierung der Funktion geht die Potenzierung des Menschlichen zum Göttlichen Hand in Hand: Maria ist „zur unnahbaren Gestalt der Gottesmutter gesteigert, von einer Würde und Hoheit, die uns mit reinigender Kälte durchschauert" (Deneken). Den nächsten Schritt tut der Donatelloschüler Desiderio. Er löst die gedrungene Herbheit der Komposition und mildert die Eckigkeit der Formen; den tragischen Ausdruck im Antlitz der Mutter tönt er ab zu innigem Mutterglück, während er dem sie liebkosenden Kind völlige Unbefangenheit verleiht.

Raffael folgt in seiner ersten Florentiner Zeit noch Perugino: seine Madonna del Granduca ist bei allem Liebreiz noch die demutsvolle Gottesträgerin; kaum daß sie zuzugreifen, die Augen aufzuschlagen wagt. Während der Blick des Kindes auf die anbetenden Gläubigen gerichtet ist, beweist gerade die so überaus wirksame Neigung des Hauptes der Madonna von dem Kinde weg, aus der sonst herrschenden Vertikale heraus, daß sie sich nicht würdig fühlt, an dieser Anbetung teilzuhaben. Doch nicht lange vermochte sich Raffael dem Einfluß der Florentiner Kunst zu entziehen, die statt der lyrischen Stimmung Bewegung forderte. Seine Madonna vom Hause Tempi wirkt ganz wie eine Weiterentwicklung der Gruppe Desiderios: nun darf die Mutter das Kind herzen, während dieses versonnen noch etwas von göttlicher Zurückhaltung bewahrt. Erst in Rom unter dem allgewaltigen Einfluß Michelangelos erhebt er sich zur höchsten Leistung (434): die Steigerung der Masse und der Formen, der Richtungskontraste, der Verklammerung von Mutter und Kind auf kleinstem Raum geht auf Michelangelo, der bezaubernde seelische Einklang beider auf Raffaels ureigenes Wesen zurück. Gemeinsam wenden Mutter und Kind ihr Auge den Gläubigen zu, gleich steht die Wage des Göttlichen und Menschlichen, und anbetend darf der Johannesknabe nahen, um zugleich das Tondo zu füllen und das Gleichgewicht der Massen herzustellen.

Den anscheinend so einfachen und selbstverständlichen Zusammenschluß mehrerer Figuren in Dreieckform hat erst das größte Universalgenie der Renaissance, der Florentiner Leonardo da Vinci, der Kunst geschenkt. Ein Vorläufer Leonardos ist der Klosterbruder Filippo Lippi, nicht bloß darin, auch in dem rein malerischen Lichtproblem. Zwei Bilder von bestrickendem Märchenzauber führen am besten in diese Fragen ein, Lippis Madonna im Walde und Leonardos Grottenmadonna. Was sie einander so nahe bringt, ist der seltene, aber gerade für das Lichtproblem entscheidende Schauplatz, die Dämmerung dort des Waldes, hier einer bizarren Felsengrotte. In einer kleinen Lichtung — ringsum sieht man Baumstümpfe — kniet Lippis mädchenhafte Madonna in hellblauem Mantel anbetend vor dem Kinde, das in einen zarten Schleier gehüllt auf den Blumenteppich gebettet ist, darüber schwebt segnend Gottvater mit der symbolischen Taube, links stehen, tiefer in den Wald hinein gestaffelt, der holde Johannesknabe und betend der hl. Bernhard in Ordenstracht. Das rührende Schema der „Anbetung" war der Frührenaissance geläufig, Lippi ist der erste, der durch Hinzufügung der übrigen Figuren einen symmetrischen Dreieckaufbau versucht. Freilich stellt er dabei nicht in Rechnung, daß die Madonna nicht nur an sich, sondern auch, weil sie den Vordergrund einnimmt, für das Gleichgewicht der Massen schwerer wiegt als die andre Seite. Daher trifft auch die deutlich bezeichnete, merklich aus der Mitte des Bildfeldes verschobene ideale Achse der Komposition nicht deren Schwerpunkt. Da es ferner zunächst ganz ungewiß bleibt, in welcher Raumschicht Gottvater mit der Taube schwebt, so ist klar, daß die Figurenpyramide nicht plastisch im Raume, sondern nur linear auf der Bildfläche existiert.

Was aber von dieser Seite her als Mangel erscheinen könnte, darin gerade liegt von seiten des Malerischen das positiv Neue. War in der Kunst des waldlosen Italien ein nach der Tiefe verdämmerndes Waldesdunkel schon an sich unerhört, so war es ein noch viel größeres Wagnis, in dasselbe hinein und davor Figuren zu stellen und es außerdem noch durch die Erscheinung Gottvaters von oben zu durchbrechen. Nur eine naive Kunst konnte sich soviel Neues auf einmal vornehmen, aber die Aufstellung eines Problems ist oft ebenso verdienstlich wie seine Lösung. Nun hebt sich zwar die Madonna mit dem Knäblein in dem ungebrochenen Seitenlicht noch hart und atmosphärisch unverschmolzen von dem dunkeln Hintergrunde ab, wogegen die Figuren gegenüber, gleichfalls von links aufgehellt, in das Halbdunkel eintauchen. Damit ist das Helldunkelproblem gestellt und zunächst praktisch gelöst, bis Leonardo auch die theoretische Begründung gibt. Mit dem Licht, welches das Auge von der strahlenden Madonna über das blanke Knäblein zu Johannes und St. Bernhard in die Schatten des Waldes und von da über Gottvater wieder ins Helle zur Madonna zurückführt, verbindet sich der Glanz der kostbaren Farben, die im Halbdunkel des Waldes gedämpft dann wieder aufs neue aufleuchten: Licht und Farbe schließen den Kreis der heiligen Personen zusammen. Gottvater und die Madonna eint dasselbe, aber im umgekehrten Verhältnis verteilte Rot und Blau. Das „kalte" Blau schiebt bekanntlich seinen Träger in die Tiefe zurück, das „warme" Rot rückt ihn nach vorn: so erscheint Gottvater der Gruppe von Mutter und Kind näher, ja sogar unmittelbar darüber schwebend. Kommt so die Farbe der Komposition zu Hilfe, so ist diese anderseits der Träger der miteinander verschmolzenen Licht- und Farbenwirkung, auf denen der Märchenzauber des Bildes beruht.

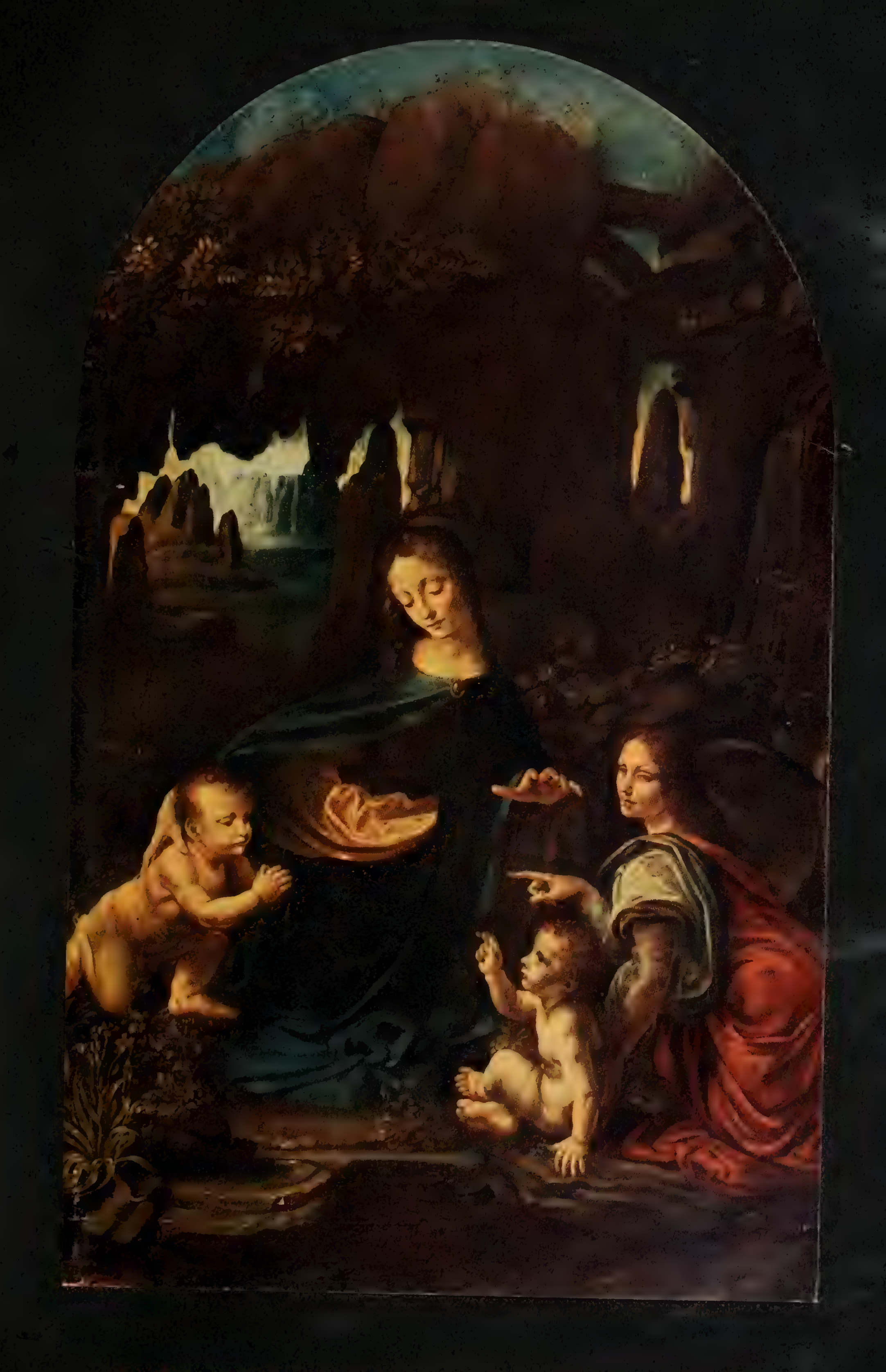
Was der Maler der Waldmadonna erst ahnt, das vollendet der Maler der Grottenmadonna. Er nennt in seinem „Traktat über die Malerei" diese „eine Zusammensetzung von Licht und Dunkelheit, gemischt mit den verschiedenen Arten aller einfachen und zusammengesetzten Farben". Für die beim Übergang von Licht und Schatten sich ergebenden Tonabstufungen prägte er das Wort Chiaroscuro, Helldunkel. Das Helldunkel im Verein mit der perspektivischen Verkürzung, also der Linearperspektive, ist für ihn der Triumph der Malerei. Er entdeckte auch, daß die Farben sich je nach Entfernung und Beleuchtung verändern und einen einheitlichen Gesamtton annehmen; darin war auch die Entdeckung der Luftperspektive beschlossen. Daher modellierte er seine Figuren zunächst in einem kühlen Braun in Licht und Schatten völlig plastisch durch und trug erst auf diese Untermalung die Farben auf. In der Grottenmadonna ist die Figurenpyramide völlig plastisch aufgebaut und durch ein kunstreich ausgedachtes System von Dreiecken in sich gesichert: so ist die Verbindungslinie zwischen den Köpfen des Johannes und des Engels die Grundlinie zweier Dreiecke, deren Spitze im





MADONNA IM WALDE. VON FILIPPO LIPPI.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



DIE MADONNA IN DER FELSGROTTE. VON LEONARDO DA VINCI

Paris, Louvre



Kopf der Madonna und des Jesusknaben liegt. Bedeutsam für die Komposition ist auch der auffällige Zeigefinger des Engels; die Linie hinüber zu den anbetenden Händen des Johannes sichert die Horizontale und damit das Gleichgewicht der Gruppe, deren strenger Aufbau eigentümlich mit der unruhigen Felshöhle kontrastiert. Nun versteht man die Absicht der Grottenmadonna. Das Licht taucht in dies dämmernde Halbdunkel und setzt, über die Gestalten hinstreifend, seine weichen Akzente auf die holdseligen Angesichter, die schwellenden Kinderleiber und die segnenden, anbetenden, schützenden, deutenden Hände. Die Farben der Gewänder sind je nach dem Lichteinfall nicht bloß aufgehellt und abgedämpft, sondern auch abgetönt, besonders auffallend an dem roten Kleid der Madonna; das Blau des Mantels tritt hinter das Rot des Engels zurück. So „vermählt" Leonardo „durch die Farbe die intimen Wirkungen eines geschlossenen Raumes mit dem Zauber der freien Natur, rieselndes Silberlicht und zarte Schattenschleier im Dienst des Zusammenhalts der Figuren, Hell und Dunkel im Ineinanderspiel". (Maria Herzfeld.) Durch Leonardo wird das Helldunkel bis in die letzten Zeiten Tizians zum Grundpfeiler der italienischen Malerei.



435. Raffael, Madonna im Freien. Wien

Von Leonardo übernahm das Dreieckschema Raffael. Auch hier geht bei ihm die Entwicklung vom umbrisch-peruginesken über den florentinischen zum römischen Typus: göttliche Genrebilder in feinster Abwägung der Linien und Massen, mit sanftem landschaftlichen Hintergrund, der Horizont so gewählt, daß Haupt und Schultern der Madonna sich vom zart blaugrünen Himmel abheben, das Motiv unter immer deutlicherer Differenzierung der beiden Knaben ein kindliches Spiel, in dem sich doch, wie in 435, der Ernst künftiger Zeiten ahnungsvoll ankündigt.

Den Abschluß der Entwicklung bildet auch hier ein Rund, gleich der Madonna della Sedia aus den römischen Meisterjahren stammend: die Madonna aus dem Hause Alba. Auch hier steht wie in 434 Raffael unter Michelangelos Einfluß. In gleicher Konzentration wie bei der Madonna della Sedia ist eine Fülle von Motiven und Bewegungsrichtungen restlos zusammengeschlossen, ist die Menschenpyramide mit unfehlbarer Sicherheit in das Rund hineinkomponiert. Wie viel dadurch das römische Bild an Hoheit und innerer Größe gewinnt, zeigt ein Blick auf seinen Florentiner Vorläufer.



436. Raffael, Madonna vom Hause Alba
St. Petersburg



437. Fra Bartolommeo, Der Auferstandene mit den vier Evangelisten
Galerie Pitti, Florenz

Das monumentale Altarbild stehe hier in je einem erlauchten Vertreter der Schulen von Florenz und Venedig. Wie eine Vision, in lebhafter Bewegung, als ob er eben dem Grabe entstiege, tritt bei dem frommen Fra Bartolommeo der Erlöser, dessen verklärten Leib die Toga in großem Wurfe umwallt, auf einen Marmorsockel und hebt mit erhabener Gebärde segnend die Rechte; zu seinen Füßen links und rechts stehen in ruhigerer Haltung die vier Evangelisten. Diesem lebendigen, in einer Ebene liegenden Aufbau, einem typischen Beispiel des Flächenstils, entspricht aufs strengste der architektonische Hintergrund. Die ausgesprochene Vertikale der beiden vorderen Apostel, die Teilung der Hauptfigur in eine untere und eine obere Hälfte, der mächtige Schwung der Toga, alles findet Zug um Zug seinen Widerhall in den Pilastern, in dem umlaufenden Gesimsband, in der Wölbung der im reinen Stil der Frührenaissance gehaltenen Nische. Während das Gesims die beiden in Kopfhaltung und Bewegung deutlich kontrastierenden Heiligenpaare in der unteren menschlichen Region festhält (vgl. 374), hebt sich die göttliche Gestalt des Erlösers mit Haupt und Arm sieghaft über den Wölbungsbogen und wächst dadurch ins Übermenschliche; der Wölbungsschatten schafft hinter ihr Luft und Raum. Das obere Figurendreieck findet ein zartes Echo unten am Sockel, wo zwei Engelknaben ein Medaillonbild der Welt mit der Inschrift SALVATOR MUNDI, „der Weltheiland", halten, darüber der Abendmahlskelch.

Gehaltene Kraft, siegreiches Überwinden noch in dieser sterbenden Florentiner Kunst — feierliche Stille in der aufstrebenden Venedigs. Die Raumillusion der goldschimmernden



438. Giovanni Bellini, Madonna mit vier Heiligen. S. Zaccaria, Venedig

Apsis wird durch die Querstange mit dem Teppich und durch die hängende Ampel gesteigert, es ist, als töne leise Musik von dieser Wölbung wider, und jetzt erst gewahrt man zu Füßen der Madonna den Geige spielenden Engel. Sonst andächtiges Schweigen, die zwei Heiligenpaare mit geringen, kreuzweise sich entsprechenden Abweichungen im rechten Winkel voneinander ab und in sich gekehrt, die zarte, lichtumflossene Madonna mit dem segnenden Kinde innerhalb der strengen Linien des Marmorthrons von doppelt rührendem Reiz. Stimmungsvoll neben den auf die übrigen Figuren verstreuten Lichtern auch die Schatten. Zwischen den Figuren nicht bloß Raum, sondern auch Luft, als stiegen Sonnenstäubchen auf und nieder, das Ganze getaucht in den weichen Farbenschmelz der Palette Giovanni Bellinis, des Begründers der großen venezianischen Malerei — „ein feierlich schweigendes Zusammensein bedeutsamer Gestalten, wo die Würde jeder Einzelfigur von der nächsten aufgenommen und fortgeleitet wird und die Harmonie des Ganzen verklärend auf alle Teile wirkt“ (Wölfflin).



439. Giorgione, Madonna von Castelfranco
mit den Heiligen Liberale und Franziskus



440. Tizian, Der hl. Markus mit Heiligen
Venedig

Erst mit der Ölfarbentechnik der Niederländer (S. 241) hat der den Venezianern eingeborene Farbensinn die Möglichkeit voller Entfaltung gewonnen. Die Lagunenstadt hat mit den Niederlanden das gemein, daß die Feuchtigkeit der Seeluft die scharfen Umrisse der Gegenstände verschwimmen läßt und alles in weichem, goldigen Lichte badet. Schon im feierlichen Kirchenraum (438) umspielt die Luft als flüssiges Medium die wie in einem Traum befangenen heiligen Gestalten; ihren vollen Glanz aber kann die neue Maltechnik erst entfalten in der vom ungebrochenen Licht durchfluteten Atmosphäre, in der freien Landschaft. Dorthin führt die Entwicklung. Der früh verstorbene Giorgione, eine uns vielfach noch rätselhafte Künstlerseele, wie Tizian und Palma Vecchio ein Schüler Giovanni Bellinis, ist wie sein Meister lyrisch, musikalisch gestimmt. Kirchenstille auch bei seiner Madonna von Castelfranco, aber völliger Verzicht auf kirchliche Architektur. Dafür über der tiefroten Abschlußwand, der Folie für die schimmernde Rüstung des Heiligen, der Blick in die Landschaft, den die Wahl eines hohen perspektivischen Augenpunktes ermöglicht. Der monumentale Marmorthron rückt Mutter und Kind in fast unnahbare Höhe. Die unendlich liebliche Madonna wirkt um so rührender, als sie in ihrer Demut für solch feierliche Erhabenheit gar keinen Sinn zu haben scheint. Zwei Momente lockern bereits die strenge Symmetrie: die Lanzenfahne des hl. Liberale und das leise Vortreten des hl. Franz.

Einen bedeutsamen Schritt weiter tut der junge Tizian: er stellt seinen sich kraftvoll reckenden hl. Markus bei tiefer gewähltem Augenpunkt unmittelbar gegen die freie Luft, baut ihn in scharfen, geraden Umrißlinien in sich diagonal auf und verstärkt diese in die Tiefe weisenden Richtungslinien durch die kühn zur Seite gestellte einfache Architektur, die – ein neues, rein malerisches Moment – mit ihrem Schatten den Heiligen halb in Dunkel hüllt. Auch die ruhige Bläue des Himmels ist bewegten Wolkenmassen gewichen. Kurz: die malerische Tiefenwirkung gewinnt, was die plastisch-lineare Komposition verliert.

Sieghaft endlich dringt die diagonale Tiefenentwicklung durch in seiner etwa zwanzig Jahre späteren Madonna vom Hause Pesaro. Die sonst in den Seitenflügeln des Altars anbetenden Stifter sind mit ins Bild gezogen, knien aber, besonders auffällig rechts, gewissermaßen als Überbleibsel des Flächenstils in scharfer Profilstellung. Aus dem Marmorsockel dort samt



441. Tizian, Madonna vom Hause Pesaro. Sta Maria dei Frari, Venedig

der noch dürftigen Architektur ist hier ein imposanter perspektivischer Säulenbau geworden. In den beiden Staffeln des hl. Petrus und der Madonna steigt von links die beherrschende Kompositionslinie auf, um durch das spielende Motiv des Jesusknaben und die Gebärde des hl. Franz wie bei Giorgione wieder zur rechten unteren Ecke herabgeleitet zu werden, ein deutlicher Beweis, wie lebendig noch das Bewußtsein war, daß man eine gleichseitige Pyramide schräg zur Bildfläche verschoben hatte. Mit dieser Hauptrichtung nimmt den Kampf auf das lorbeergeschmückte Banner, der rauschende Nachklang der magern Lanzenfahne des hl. Liberale. Ausgeglichen endlich wird dieser Kampf durch die malerisch in das Bild hereintretende, die Säulen beschattende und daher raumbildende horizontale Wolkenschicht, über der doch wieder in Kreuz und Engel die Hauptrichtungslinie triumphiert. Die Leuchtkraft der Farbe, die sich am hellsten in dem Mutter und Kind umschließenden weißen Schleier konzentriert, vollendet diesen monumentalen Triumphgesang der Malerei.



442. Palma Vecchio, Madonna mit Heiligen und Stiftern. Neapel

Die Übertragung des neuen Schemas auf das in Venedig für das häusliche Andachtsbild beliebte Breitformat ergibt die stumpfe, ungleichseitige Pyramide. Den Kulminationspunkt bildet auch bei Palma Vecchio wiederum das helle Kopftuch der Madonna, während das segnende Kind in der Mittelachse der fast noch flächenhaften Komposition bleibt; den Abfall der linken Seite der Pyramide maskiert winkelfüllend die hl. Katharina mit Rad und Palme, die auf diese Seite gehörige Architektur vertritt der schattende Baum.

Aus der Liniengeometrie erlöst tritt uns das Schema bei dem von den Venezianern stark beeinflußten Rubensschüler van Dyck entgegen. Die landschaftliche Szenerie entfaltet sich breiter und übernimmt zum Teil die Funktionen, die bei Palma die Menschenarchitektur hat; die Heiligen zu beiden Seiten fallen weg, nur der hl. Joseph hat den Platz der hl. Katharina inne. Mit der liebenswürdigen Munterkeit des Engelreigens kontrastiert seine sorgende Miene.

Von den großen Niederländern und Italienern laufen dann die Linien wieder in dem großen Spanier Murillo zusammen. Er wagt das Unerhörte, die Pyramide ohne Auftakt, wie bei Correggio (445), als geschlossene Masse in das Helldunkel eines Interieurs hineinzuversetzen und mit diesem malerisch zu verschmelzen. Die aus zehn Leibern aufgebaute Gruppe stellt an Gedrängtheit und doch Leichtigkeit der Gruppierung wie an Reichtum der Motive alles Dagewesene in Schatten. An den starken Eckpfosten der Frau, welche die Gewänder für die Neugeborene bereithält, schmiegt sich (vgl. 445) die derbe Rückenfigur der Knienden an, die nach uraltem Brauch (370f.) die Temperatur des Bades prüft. Es folgt, auf dem Fußboden sitzend, ihrer Würde bewußt, die Amme, das eben ihr zugereichte rosige Mägdlein in den Armen. Über dieser Gruppe neigen sich in anbetender Bewunderung zwei Engel; der eine füllt (vgl. 445) mit seinem linken Flügel die Hypotenuse des Dreiecks aus. Nach links folgen zwei Engelknaben, eifrigst beschäftigt, aus einem Korbe Hemdchen und Mieder für die Neugeborene hervorzukramen, und schließlich, ein allerliebstes Motiv, der Spitz, dessen Schwanzspitze just auch die Dreieckspitze bildet. Ihm weicht der eine Engelknabe ängstlich nach rechts aus und bringt so sein Flügelchen in die gewünschte Linie. So geometrisch ist das Ganze komponiert, daß das von einer Glorie umstrahlte Haupt des Marienkindes von den drei Ecken des rechtwinkligen Dreiecks gleichweit entfernt ist, also genau den Mittelpunkt des umbeschriebenen Kreises bildet. Dieses Dreieck wird nun weiter mit der irdischen und himmlischen Welt in Beziehung gesetzt. Mit jener: links im Hintergrund unter



443. Antonys van Dyck, Rast auf der Flucht nach Ägypten. Eremitage, St. Petersburg



444. Bartolomé Estéban Murillo, Geburt Mariä. Louvre, Paris

einem Betthimmel die Wöchnerin, vom gedämpften Tageslicht des einzigen Fensters beleuchtet, rechts am Kaminfeuer zwei Frauen, Badetücher wärmend. Mit dieser: denn von der Neugeborenen freudig begrüßt bricht von oben ein jubelnder Engelchor herein, mit überirdischem Licht die Gruppe überstrahlend. Der Raumillusion dient der links im Vordergrund hingesetzte Stuhl und rechts in der Tiefe die offene Flurtür, eingetaucht aber ist das Ganze in den dämmerndes Dunkel und hellstes Licht jauchzend verbindenden Goldton der Palette Murillos.



445. Correggio, Madonna mit dem hl. Hieronymus und der hl. Magdalena („Der Tag"), Parma



446. Rubens, Die Madonna verleiht dem hl. Ildefonso ein Meßgewand Mittelbild des Ildefonso-Altars, Wien



447. **Tiepolo, Anbetung der hl. drei Könige**
Alte Pinakothek, München

Ein wahres Phänomen der Kunst, nur mit Michelangelo vergleichbar, sein Widerspiel und doch sein Mitbewerber um den Ruhm der Vaterschaft des Barock, ist der Norditaliener Correggio. Von dem größten Perspektiviker Norditaliens, Mantegna (S. 226), das perspektivische Raumproblem, von Leonardo (Tafel II) das Lichtproblem des Helldunkels aufnehmend, weiß er beide durch das Medium einer geradezu schmachtenden Empfänglichkeit für feinste sinnliche Reize zu ganz neuen malerischen Werten zu verschmelzen. So in der Madonna mit dem hl. Hieronymus, im Gegensatz zu 583 „Der Tag“ genannt. Hier haben wir nun wirklich den Geist des Barock in der malerischen Bewegung nach der Tiefe zu verkörpert: zu der in den Mittelgrund zurückgeschobenen Gruppe von Mutter und Kind leitet rechts die anmutig sich hinschmiegende Magdalena über, die ungeschlachte Figur des hl. Hieronymus links ist nicht, wie die Stifter in 441, ein Rest des alten Flächenstils; sie hat, abgesehen von ihrer Bedeutung als männliche Kontrastfigur, den Zweck, den lieblichen Engel, der nach der Weisung des Jesusknaben den von dem Heiligen gehaltenen Folianten aufschlägt, tiefer in den Raum zurückzuschieben. Der neugierige Schelm, der hinter dem Rücken der schönen Sünderin an ihrem Salbgefäß riecht, füllt ähnlich wie die hl. Katharina bei Palma Vecchio (442) den Winkel aus.

Die Verschiebung symmetrisch gedachter Gruppen in die Tiefendiagonale wurde notwendig, wenn sich bei gerader Front eine Figur in voller Rückenansicht gezeigt hätte. Die Zeiten der Giottoschule waren längst vorüber (394), nur die Innigkeit der Empfindung, die sich um die Außenwelt nicht kümmert, konnte für die Unerfreulichkeit eines solchen Anblicks entschädigen. So versteht man das Mittelbild des Ildefonso-Altars des großen Rubens. Er verschiebt den barock ausgebildeten, monumentalen Thron, auf dem die Madonna, gleich einer weltlichen Fürstin von ihrem Hofstaat umgeben, dem hl. Ildefonso ein Meßgewand überreicht, samt dem demütig Knienden in die Diagonale. Das Gleichgewicht der Massen wird dadurch wiederhergestellt, daß die drei Figuren rechts sich zusammendrängen und überschneiden, die zwei links hintereinander gestaffelt sich breiter entwickeln. Die weitere Ausgleichung und Verschmelzung geschieht durch die mit der Figurenkomposition Hand in Hand gehende, warmleuchtende Farbenkomposition. Hier gleicht zum Beispiel das weiße Seidenkleid der vorderen Dame links die größere Personenzahl drüben aus.

Ans Ende dieser Reihe der größten Licht- und Farbenkünstler aller Zeiten schließt sich noch spät, aber um so würdiger der große Barockmeister Tiepolo an. Die Umbildung und Erweiterung des alten Aufbauschemas bedarf keiner Erörterung mehr; der prachtvolle Mohr im Turban links im Vordergrund geht letzten Endes auf Correggio zurück, der kniende Page nimmt die Stelle der hl. Magdalena bei Correggio ein. Tiepolo bevorzugt nicht das gedämpfte oder einseitig einfallende Licht, er setzt die Hauptgruppe „der erdvergessenen, ins Weite blickenden Madonna“ mit dem lieblichen Kinde hart neben tiefen Schatten in einem diagonalen Streifen dem ungebrochenen Himmelslicht aus, das die Körperlichkeit der Gestalten in Lichtreflexe auflöst. So darf der letzte Venezianer zugleich auch als Vorläufer der modernen Freilichtmaler gelten.



448. Raffael, Die Verklärung Christi. Vatikan, Rom

In einer diagonalen Tiefenentwicklung ganz besonderer Art begegnen sich, schwerlich ganz zufällig, zwei weltberühmte Werke, Raffaels letztes, unvollendetes Gemälde und Tintorettos erstes großes Jugendwerk. Wie Raffael sich nicht scheute, verschiedene Momente ein und derselben Begebenheit auf einer Bildfläche zu vereinigen (469), so setzt er hier zwei auch räumlich völlig getrennte Begebenheiten, die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor und die Heilung des mondsüchtigen Knaben, in engste Beziehung. Freilich war diese Beziehung insofern vorbereitet, als nach Matthäus 17 die Jünger Jesu in dessen Abwesenheit den Vater des Knaben auf die Rückkehr des Heilandes vertrösten. So verschmilzt Raffael mit dem rein lyrischen Moment der Verklärung das dramatische der Vordergrundszene: oben abgeklärte Ruhe auch der Komposition, die sich durch die vom Lichtglanz geblendeten, in den Verhältnissen kleiner gehaltenen Jünger Petrus, Jakobus und Johannes zu einem wundervollen Kranz heiliger Gestalten zusammenschließt, deren Haupt und Mittelpunkt die zwischen Moses und Elias schwebende verklärte Christusgestalt ist — unten eine durch den Anfall des Knaben aus beschaulicher Ruhe aufgeschreckte und eine aufgeregt



449. Tintoretto, Der hl. Markus befreit einen Sklaven vom Märtyrertod. Akademie, Venedig

Hilfe heischende Schar, deren Linien wirr durcheinanderfahren, getrennt durch eine diagonale Gasse, die beide Gruppen fast ohne Überschneidung säuberlich zu scheiden erlaubt. Nur die wundervolle weibliche Rückenfigur bringt etwas Ruhe in die vordere Szene. Deutliche Fingerzeige stellen die Beziehung zwischen beiden und der für sie unsichtbar zu denkenden Verklärungsszene her. So löst sich die Dissonanz der unteren Szene in der himmlischen Harmonie der oberen, nicht bloß künstlerisch, sondern auch rein gegenständlich, indem irdischem Leid und Wirrsal himmlische Hilfe und Erlösung winkt.

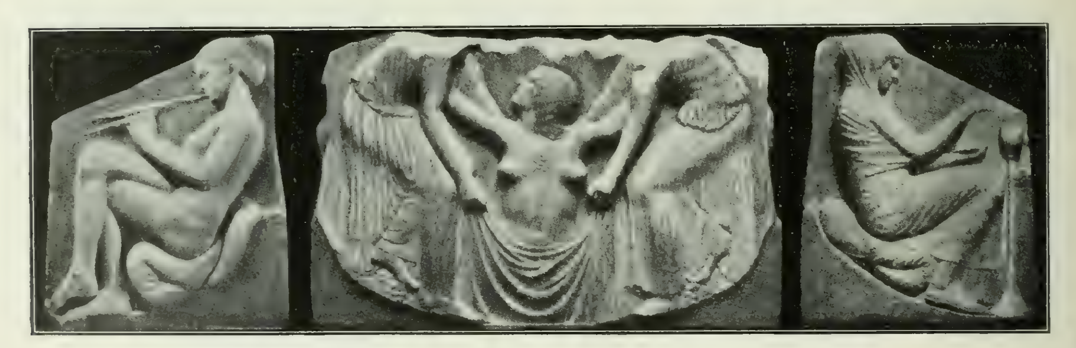
In dem Markuswunder Tintorettos ist die diagonale Gasse das konstituierende Element der Gesamtkomposition. Sie trennt nicht nur den amtierenden Prätor mit den sein Tribunal umgebenden gleichgültigen Kriegsknechten von der das Wunder bestaunenden Zuschauerschaft — alle Mittel des Strafvollzugs, Stricke, Äxte und sonstige Marterwerkzeuge, versagten —, sie wird geradezu gebildet durch den hingestreckten Leib des Sklaven, vor dem sich die doppelt aufgereihten Zuschauer, unter denen auch das weibliche Element nicht fehlt, förmlich stauen, während auf der Gegenseite der Türke, der dem Prätor den zerbrochenen Hammer zeigt, die weibliche Rückenfigur Raffaels vertritt. Doch noch ein zweites rückt Tintorettos Markuswunder in die Nähe von Raffaels Transfiguration: der in kühnster Verkürzung häuptlings sich herabschwingende hilfebringende Heilige ist für alle Anwesenden, mit Ausnahme des gemarterten Sklaven, ebenso unsichtbar gedacht wie Raffaels Verklärungsszene für die Vordergrundfiguren, und wenn man „die massive Realität des doch als unsichtbar gedachten heiligen Markus“ getadelt hat, so mutet doch auch Raffael der Phantasie des Beschauers Erhebliches zu, indem selbst die Fingerzeige nur besagen sollen, daß der Herr, von dem allein Hilfe zu erwarten sei, sich in der Richtung auf den Berg entfernt habe. Freilich, Christus ist räumlich entfernt, er ist verklärt, gewissermaßen immateriell gedacht (lohnend ist der Vergleich mit 584) — aber sollte nicht das römische Vorbild den jugendlichen venezianischen Meister zu dem kühnen Experiment begeistert haben? Später freilich hat der Künstler in solchen Fällen von dem malerischen Mittel isolierender Wolken (vgl. 441) Gebrauch zu machen verstanden.



450. Löwentor von Mykene



451. Vom lykischen Sarkophag aus Sidon



452. Thronlehne mit Geburt der Aphrodite. Villa Ludovisi, Rom

Die Meisterschaft eines Künstlers zeigt sich von jeher am greifbarsten, wenn er einen gegebenen Rahmen zwanglos auszufüllen, wenn er Notwendigkeit in Freiheit umzuwandeln vermag (vgl. S. 142). An dem uralten Löwentor zu Mykene ist das zur Entlastung des Türsturzes ausgesparte Dreieck durch eine Reliefplatte ausgefüllt: zwei Löwinnen ruhen hochaufgerichtet mit den Vordertatzen auf einem altarartigen Untersatz und bewachen mit einst dem Ankömmling drohend entgegengewandtem Rachen (die angestückten Köpfe sind verloren) eine zwischen ihnen emporsteigende mykenische Säule, die sich nach unten verjüngt und oben mit einem Stück Dachgebälk belastet ist; sie vertritt, wie es scheint, den Herrscherpalast. Ihn vor Entweihung zu schützen ist der Sinn des wappenartigen Symbols.

Gleichfalls wappenartig erscheinen symbolische Mischwesen auf dem Deckel des lykischen Sarkophags aus Sidon (zur Form vgl. 12) als Hüterinnen der Grabesruhe. Schwungvoll fügen sich die mächtigen Flügelpaare in die Zwickel des Spitzbogens ein. Die Gefahr, die Komposition möchte auseinanderfallen, weil die Sphinxe einander den Rücken zukehren, wird durch die melancholische Wendung der schwermütigen Menschenhäupter wieder beschworen: so bleibt ein wirksames Moment mimischer Spannung. Den Eindruck erhöhte die Bemalung.

Wappenartig ordnet auch die christliche Plastik die vier Evangelistensymbole um den in einer mandelförmigen Glorie (Mandorla) thronenden segnenden Christus; auch hier sinnreiche Benutzung der Flügel (der vordere des Adlers ist abgebrochen) und Sicherung der Kompositionseinheit durch die zurückgewendeten Köpfe.



453. Bogenfeld der Kathedrale zu Chartres Um 1150 — Christus und die Evangelistensymbole



454. Bogenfeld der Pfarrkirche zu Andernach — Das Lamm Gottes Anfang 13. Jahrh.

Ein Meisterwerk der Anpassung auch bei unvorteilhaftestem Rahmen ist der sog. ludovisische Thron, ein vielfach noch rätselhaftes Werk der attisch-ionischen Frühkunst von feinstem Stimmungsreiz. Auf der Rücklehne erkennt man „das zarte Wunder" von Aphrodites Geburt, wie sie mit Hilfe zweier Nymphen (nach dem homerischen Hymnus sind es Horen) — alle drei triefendnaß — dem Meeresschoß entsteigt und zum ersten Mal wonnebebend im rosigen Lichte atmet. Ungesucht fügt sich Stellung und Haltung der Helferinnen auf abschüssigem, kieselbedecktem Strand der gegebenen Rundung ein. Noch genialer ist das Motiv der Raumausnützung in den beiden im Schema gleichen, im Charakter so verschiedenen Nebenszenen. Die nackte Flötenspielerin und die keusch verhüllte Braut verkörpern gegensätzliche Begriffe und beugen sich doch beide der „Allmacht Aphrodites, welche die freie Liebe wie die durch Sitte und Gesetz umhegte zur Hingabe zwingt" (A. v. Salis).

Das Bogenfeld von Andernach stellt eine typisch romanische Stilform dar: wie in Mykene (450) wird die Oberschwelle des Portals, um ein Durchbrechen zu verhüten, in der Mitte verstärkt, und zwar im stumpfen Winkel. So fügen sich die knienden Engel mit dem Medaillon des Gotteslammes wundervoll ein. Ein Blick hinüber zum ludovisischen Thron zeigt die weltweite Kluft zwischen der sinnenfreudigen Diesseitsreligion der Antike und der sinnenfeindlichen christlichen Jenseitsreligion. Beiderseits von hilfreichen Händen emporgehoben ein Symbol: dort die Göttin der Liebe, auch der nach christlicher Anschauung sündigen, in eigner Person, hier das Lamm Gottes, welches der Welt Sünde trägt!



455. Der Weltenrichter zwischen Maria und Johannes d. T. Dom zu Mainz. Um 1260

Was die altüberlieferten, in religiösen Anschauungen wurzelnden Symbole für monumentale Raumfüllung so geschickt macht, das ist, wie die vorhergehenden Beispiele dartun, außer der Eindringlichkeit und Faßlichkeit ihrer Sprache ihre Neigung zur Verdoppelung und symmetrischen Gruppierung. Unter diesen Gesichtspunkt läßt sich eine von dem abgebrochenen frühgotischen Westlettner im Dome zu Mainz an eines der romanischen Außenportale versetzte sog. Déesis (= Bitte) stellen: Christus als Weltenrichter zwischen den fürbittenden Figuren der Maria und Johannes des Täufers. Aus dieser Übertragung erklärt sich die Inkongruenz des einrahmenden Hintergrundes. Der Kopf des Täufers ist ergänzt. Die Gruppe ist nach Dehio ein Frühwerk des Naumburger Lettnermeisters (334, 519).

Schwieriger gestaltet sich die Füllung des Bogenfeldes, wo es sich um epische Erzählung handelt, wofern nicht, wie bei den Riesenportalen der großen Dome, das Bogenfeld in schmale Bilderstreifen aufgeteilt ist. Eine in jeder Beziehung monumentale Höchstleistung ist das Bogenfeld der bereits der Übergangszeit angehörenden Goldenen Pforte zu Freiberg i. S. Majestätisch thront in ganzer Höhe des Bildfelds die Himmelskönigin. Mit der Linken hält sie das segnende Kind auf dem Schoß, die Rechte hält die Weltkugel; dieses Symbol der Weltherrschaft wird ihr auch von den beiden aus der Tiefe des Raumes auftauchenden Engeln huldigend dargebracht. Von links nahen in drei verschiedenen Stadien des Kniens hintereinandergeschoben die drei Könige, ihre Gaben anbietend. Ganz rechts sitzt auf seinem Ruhelager aufrecht, die Rechte auf seinen Stab gestützt, der Nährvater Joseph und wendet sein Auge besorgt zu dem durch das Zepter beglaubigten Erzengel Gabriel empor, der ihm etwas kundzutun scheint. Ein Blick auf 457 setzt es außer Zweifel, daß es die Warnung ist: Flieh nach Ägyptenland, *fuge in Aegyptum* — so steht in St. Gilles auf dem Spruchband zu lesen, das dort wie hier die himmlische Sendung beglaubigt. In der ursprünglichen, in einem Bildstreifen aufgereihten zyklischen Fassung waren beide Szenen völlig geschieden. Noch Parma hält an dieser Scheidung fest, ohne zu bemerken, daß die Einordnung in ein Bogenfeld ein ganz neues Problem bedeutet. Doch schon in Laon (458), das für Freiberg Vorbild war oder mit ihm ein gemeinsames Vorbild hatte, wendet sich, soweit die Verstümmelung erkennen läßt, der Engel ganz Maria zu. Jedenfalls setzt erst ein Vergleich mit Parma und Laon das künst-



456. Die Anbetung der Könige. Bogenfeld der Goldenen Pforte zu Freiberg i. S. Um 1230

lerische Verdienst des deutschen Meisters ins gebührende Licht. Er zuerst hat die Bedeutung der monumentalen Bildform ganz erfaßt und beide nahverwandte Szenen in sie eingeschmolzen. Daher die rein frontale Bildung von Mutter und Kind, ganz ohne Rücksicht auf die anbetenden Könige: auch der der Pforte nahende Gläubige durfte den Blick der Mutter und den Segen des Kindes auf sich beziehen. Daher die Umformung der zwei Engel von 457, des die Könige nach Bethlehem geleitenden und des warnenden, in die huldigenden und (unter Wegfall des Thronhimmels) raumfüllenden ihr zur Seite. Daher die zwar noch etwas unbeholfene, aber dem Rundbogen sich anschmiegende perspektivische Staffelung der drei Könige (vgl. S. 130 f.), denn zweifellos ist der in der vordersten Bildebene kniende älteste König entgegen dem Augenschein als der der Thronenden nächste zu denken. Daher endlich die zwischen ihr und Joseph in der Schwebe bleibende Haltung des Engels, zu der man die Kerkyra in 247 vergleiche. So wird die formale Bildeinheit gewahrt und durch breite Entfaltung das Gleichgewicht gegenüber der Königsgruppe hergestellt. So kommt mit der das Bogenfeld beherrschenden künstlerischen Idee auch erst der symbolische Gedanke, Maria als Weltenkönigin, völlig zu seinem Recht.



457. Vom Baptisterium zu Parma



458. Von der Kathedrale zu Laon



459. Abraham und Melchisedek. Reims, Kathedrale

Der gotische Kleeblattbogen mit den einspringenden „Nasen“ (118 f.) bot sich als Rahmen für Einzelfiguren sozusagen von selbst an. So sind in der Kathedrale von Reims in die innere Umrahmung des Hauptportals zwischen entzückendem gotischen Laubwerk nicht weniger als 70 biblische Gestalten eingefügt, leicht zusammenzuschauende Gruppen bildend wie die Begegnung Abrahams mit dem priesterlichen Melchisedek, er und sein Begleiter ganz im ritterlichen Waffenschmuck der Zeit, in ihrer Würde und geschmeidigen Schönheit sich ausdrucksvoll aus dem tiefen Schatten der Arkaden herausmodellierend.

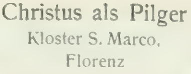
Für die feierliche Erhabenheit jedoch des religiösen Stils hat sich die gotische Künstlerseele gern durch burleske Einfälle schadlos gehalten und so innerhalb des christlichen Gotteshauses die im Grunde heidnische Freude an dämonischer Phantastik (vgl. S. 286 f.) wieder aufleben lassen. Geradezu unerschöpflich ist die Erfindungskraft, mit der fröhlicher Humor wie bittere Satire, die auch vor der geistlichen Kutte nicht Halt macht, den Rahmen des gotischen Vierpasses füllt, ja es ist, als ob dieser (wie bei dem Ziegenbock als Mesner) die boshaften Einfälle erst recht hervortriebe.



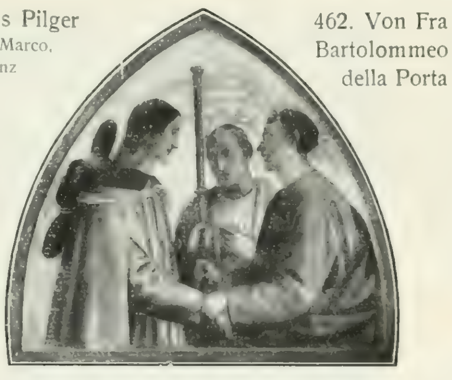
460. Vierpaßfüllungen von der Kathedrale von Rouen

461. Von Fra Angelico da Fiesole





Christus als Pilger
Kloster S. Marco, Florenz



462. Von Fra Bartolommeo della Porta

Von solch ergötzlicher Künstlerunart hält sich die nach Oberitalien vorgedrungene Gotik frei. Auch unsere Beispiele schlagen einen ernsteren Ton an. Den Spitzbogen über den Türen zur Pilgerherberge ihres Klosters füllen die beiden Malerbrüder des Dominikanerordens in sinnreicher Symbolik mit der Szene der Jünger von Emmaus (Luc. 24, 29), die den im Pilgerkleide auf Erden wandelnden Herrn zur Einkehr nötigen. Fra Angelico leiht ihnen die Tracht seines Ordens. Um den Pilgerstab, das Rückgrat der Komposition, verklammert sich die Gruppe zur Einheit. Stark wirkt dem Realismus der Mönchsbildnisse gegenüber der Adel Christi. Als etwa 80 Jahre später Fra Bartolommeo sich unter dem Eindruck von Savonarolas Verbrennung in den Frieden der Klosterzelle flüchtete, war solche Naivität nicht mehr zeitgemäß, auch füllt das ideale Apostelgewand den Raum besser. Der malerische Fortschritt ist mit Händen zu greifen (S. 220f.). Wie tritt z. B. der zweite Jünger in die Raumtiefe zurück, während bei Fra Angelico beide noch aufeinanderkleben.

Gotisch sind auch die sechseckigen Schmuckreliefs am Sockel des von dem großen Giotto begonnenen Glockenturms des Florentiner Doms (155). Mit welch verblüffender Selbstverständlichkeit löst er das Raumproblem in seinem Jabal! Und wie dieser Nomadenhäuptling nach orientalischem Brauch in der Zelttür sitzt und sich seines Herdenreichtums freut, der durch Widder, Schaf und Lamm, vom Hündlein aufmerksam bewacht, repräsentiert wird, ist nicht ohne Humor. Ein Arbeitsbild ersten Ranges ist Andrea Pisanos, der Giotto am Werke nachfolgte, „Erfindung des Pflugs“. Man prüfe im einzelnen die Kraftlinien, die von dem schwer arbeitenden Adam bis in die Häupter der Jochochsen ausstrahlen. Die vertikale Hauptachse wird durch den Eichbaum festgelegt, unter dem die spinnende Eva sich nach dem vor Wut aufbrüllenden Tiere verwundert umschaut. Dort (bei Jabal) gleichmäßige Ausbreitung, hier starke Spannungen der Kräfte innerhalb des „magnetischen Feldes“.

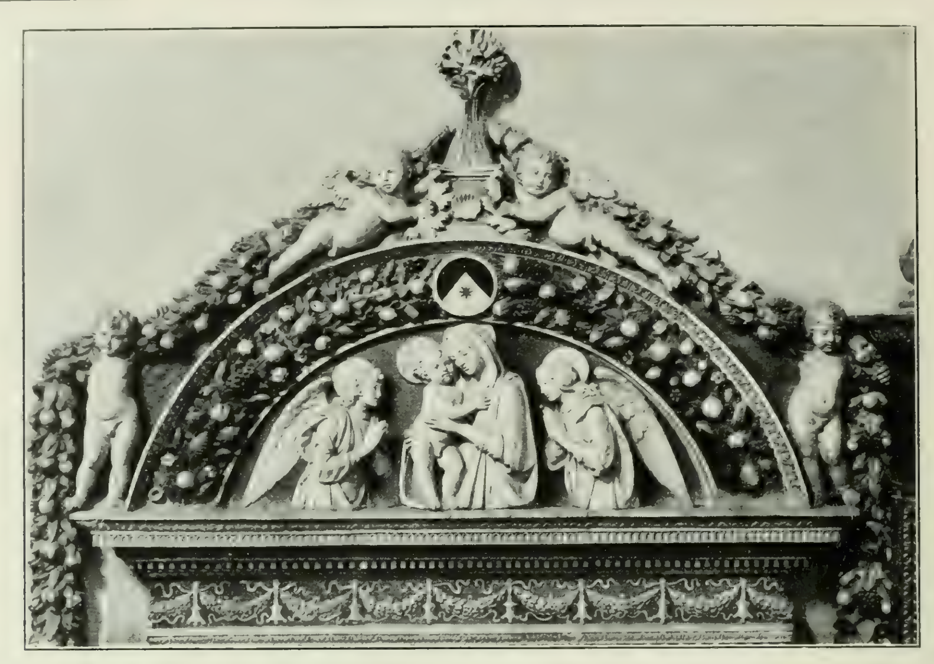




Vom Campanile des Domes zu Florenz

463. Jabal bei seiner Herde. Von Giotto

464. Die Erfindung des Pfluges. Von Andrea Pisano



465. Giovanni della Robbia. Oberer Teil eines Lavabo
Sakristei von Sta Maria Novella, Florenz

Die Renaissance verbannt den gotischen Spitzbogen, dem Fra Bartolommeo (462) nur in S. Marco, durch die vorhandene Architektur gebunden, seinen Tribut zahlte. Gern ordnete man in Florenz der halbrunden Lünette das Tondo ein; so Desiderio im Marzuppini-Grabmal (213). Diesen beengenden Rahmen sprengt die freier und natürlicher sich bewegende Künstlerfamilie Robbia. Ihr Begründer, Luca della Robbia, hatte für den kostbaren Marmor in dem glasierten Ton einen Ersatz erfunden. Giovanni, der Enkel Lucas, schuf das schöne Waschbecken in der Sakristei von Sta Maria Novella, wie die köstlichen kranzhaltenden Putten zeigen, im Anschluß an das Marzuppini-Grab, und entfaltet dabei, wie in der Lünette, die ganze Liebenswürdigkeit seiner zum Herzen des Volkes sprechenden Kunst. Die Halbfigur ist hier doppelt angemessen, da sie der Madonna gestattet, das Kind gleichsam auf eine Fensterbank zu stellen; die anbetend sich neigenden Engel füllen mit ihren Flügeln den Raum.

Den Höhepunkt in der Lösung des Lünettenproblems bezeichnet unzweifelhaft Andrea del Sartos groß angelegte Madonna del Sacco. Schon Fra Angelico hatte (461) statt der Symmetrie das Gleichgewicht der Massen gegeben und in diese Rechnung auch die Nimbusscheibe eingestellt. Fra Bartolommeo (462) gewinnt neben einer freieren Gewichtsverteilung die Raumtiefe; die durch den Stab bezeichnete Mittelachse bleibt. Erst Sarto verbindet mit der Raumtiefe die Gleichgewichtslage völlig unsymmetrischer Massen. „Maria sitzt nicht zentral, sondern seitlich, die Gleichgewichtsstörung wird aber aufgehoben durch den gegenüber gelagerten Joseph, der, tiefer in den Raum hineingerückt, als Masse zwar kleiner erscheint, aber wegen der größeren Entfernung von der Mittelachse in der Gewichtsabrechnung ebensoviel bedeutet" (Wölfflin). Die Raumillusion wird unterstützt durch die Perspektive der gemalten Architektur, die auf den tiefen Augenpunkt der Untenstehenden berechnet ist. Die Mittelachse ist hier nicht positiv, sondern negativ gegeben, sie trifft genau in die einschneidende Zäsur zwischen den beiden Figuren. Machtvoll wirkt die auf groß flutenden Gewandmassen sich aufbauende Pyramide von Mutter und Kind; sie wird auf der linken Seite durch die Umrißlinie des Buches geschlossen, in dem Joseph liest. Für den geringen geistigen Gehalt des Werkes entschädigt der Künstler durch Anmut der Motive, malerische Auffassung, Schönheit der Formengebung und Zartheit der Farbentöne, wie sie in solcher Harmonie Italien noch nicht geschaut hatte.



466. Andrea del Sarto. Die Madonna del Sacco
Santissima Annunziata, Florenz

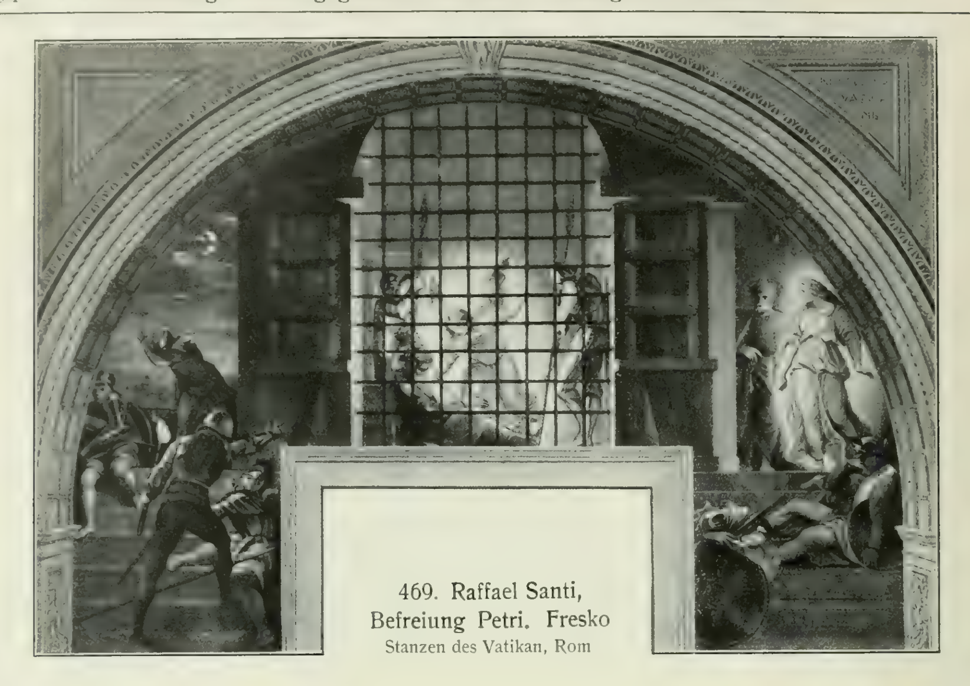
Wie sehr die Halbkreisform den Stimmungswert einer symmetrischen Komposition mit betonter Mittelachse zusammenhält, zeigt ein ehedem ebenso gepriesenes, wie heute oft verlästertes Hauptwerk der Düsseldorfer Schule. Die formvollendete Gruppe scheint entwickelt aus Vespasians Münze auf die Eroberung Jerusalems *(Iudaea capta),* die kauernde Frauengestalt links ist in zwei zerlegt. Bendemann hält sich an die lyrische Stimmung der Anfangsverse von Psalm 137 und überhört geflissentlich den ausbrechenden Wutschrei der Schlußverse: „Du verstörte Tochter Babel, wohl dem, der dir vergilt, wie du uns getan hast. Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an den Stein!“ Dazu reichte die Kraft des Malers nicht aus.



467. Erzmünze des Vespasian, 71 n. Chr.



468. Eduard Bendemann. Die trauernden Juden. Köln, Wallraff-Richartz-Museum



469. Raffael Santi,
Befreiung Petri. Fresko
Stanzen des Vatikan, Rom

Aus der Not eine Tugend zu machen, sich auch in der Beschränkung als Meister zu zeigen, dazu fand Raffael mehrfach Gelegenheit bei der Ausmalung der Staatszimmer des Vatikans, der sogenannten Stanzen. Denn die in die Wandfläche einschneidenden Fenster der überwölbten Räume mußten jedesmal durch die eigenartige Anordnung der Komposition unschädlich gemacht, ja, anders gesprochen, für diese Komposition nutzbar gemacht werden. So in der „Befreiung Petri". Gerade dies Fresko ist für das Wesen Raffaels außerordentlich bezeichnend. Mit wunderbarer Geschmeidigkeit weiß er sich den Verhältnissen anzupassen, sich ihnen zu unterwerfen und doch über sie zu triumphieren. Hier erhebt er die vom Fenster gegebene Dreiteilung geradezu zum Prinzip seiner Komposition, indem er unbedenklich auf ältere naive Kunstübung zurückgreift und drei zeitlich verschiedene Szenen in einem Bilde vereinigt. So führen denn rechts und links die Stufen einer großen Freitreppe zu dem Gefängnis, in dessen gewölbten Innenraum uns die ganz in ein Gitterfenster aufgelöste, also das wirkliche Fenster ideell nicht belastende Wand Einblick verstattet. Wundervoll klar entfaltet sich der lichtumstrahlte Engel zwischen der lebendigen Mauer der schlaftrunkenen Kriegsknechte, rührend wirkt der tiefe Schlummer des mit Ketten an sie geschmiedeten Petrus. Und rechts wieder derselbe Engel, den leise schwebenden, unhörbaren Tritt mit der unnachahmlichen Geste seiner Linken begleitend, wie er mit festem Griff den von seinem Lichtglanz überstrahlten, auf wunderbare Weise befreiten Apostel wie einen Träumenden hinwegführt, über die auf der Treppe schlafenden Kriegsknechte hinweg. Endlich links die Alarmierung: der Bewegung von oben nach unten dort entspricht hier die entgegengesetzte von unten nach oben, der Stille dort das Erwachen hier, dem überirdischen Schimmer des Engels dort hier das bleiche Licht der Mondsichel am nächtlichen Wolkenhimmel und die lodernde Fackel, deren rötlicher Schein sich in den blanken Rüstungen widerspiegelt. So fügt sich alles, als könnte es nicht anders sein, in den einmal gegebenen Rahmen.

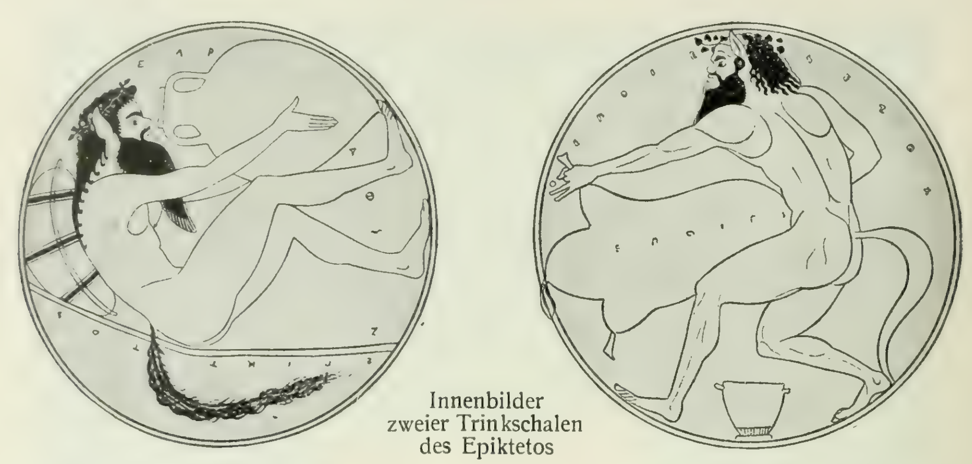
Ungefähr zu gleicher Zeit ward Raffael von dem reichen Bankherrn Agostino Chigi vor eine ähnliche Aufgabe gestellt. Auch hier zeigt sich wiederum seine wunderbare Anpassungsfähigkeit. Das eckige Fenster der Stanzen zerschnitt die Bildfläche: der Künstler fügte sich und gab drei vertikal abgegrenzte Szenen; der den Eingang zur Kapelle Chigi öffnende Rundbogen dagegen gleicht einer Brücke, die verbindet, indem sie trennt, und gerade diesen Doppelcharakter des Rundbogens spricht die Komposition deutlich aus. Sie zerfällt in zwei



470. Raffael Santi,
Die Sibyllen. Fresko
Sta Maria della Pace, Rom

symmetrische Teile, die aber durch die Beziehung auf die trennende Mitte auch aufeinander bezogen sind. Der Wölbungsbogen kann, anders als der Türsturz in der „Befreiung Petri", Lasten tragen, und so wölbt sich über dem architektonischen Bogen ein zweiter, figürlicher, von sitzenden und lehnenden Gestalten. Zu den vier Sibyllen in verschiedenen Stadien des Schauens und Erkennens – darin folgt er Michelangelo (413, 417) – gesellt Raffael je einen Engel und schafft so vier Gruppen, die unter sich durch drei Engelknaben verbunden werden. Der eine kniet mit brennender Fackel gerade im Scheitel des Bogens wie die dekorative Bekrönung eines Schlußsteines, nach rechts gewandt, nach links schauend, also neutral. Es folgen symmetrisch zwei sitzende Engel, je einer Sibylle eine Tafel vorhaltend, dann durch je einen Engelknaben getrennt eine Sibylle mit den symmetrisch die Ecken füllenden fliegenden Engeln. Aber diese Symmetrie wird sofort wieder in der augenfälligsten Weise aufgehoben, in Leben, in Kontraste umgesetzt: die kumäische Sibylle (links) empfängt aufblickend die Rolle aus der Hand des Engels, der tiburtinischen (rechts) wird sie erst zugetragen, ohne daß sie es bemerkt; einstweilen blickt sie noch auf die Tafel, die der dritten Sibylle von dem Engel gedeutet wird. So bilden hüben die dritte und vierte mit dem träumerisch zusehenden Engel eine geschlossene Gruppe, so daß zwischen diese und den sitzenden Engel eine tiefe Zäsur fällt; drüben dagegen wird durch den prophetisch gehobenen Arm des sitzenden Engels und den schreibenden Arm der Sibylle diese Kluft überbrückt und die breite Lücke zwischen den beiden nach verschiedenen Seiten gewendeten Sibyllen durch den emporblickenden lieblichen Engelknaben ausgefüllt.

Einen solchen Reichtum herrlichster Gestalten in lebendige Beziehung zueinander zu setzen und ein Bild hin- und herschwebender Lebensenergien ohnegleichen zu schaffen, das war selbst Raffael nur möglich, indem er Michelangelo das Prinzip der Bewegungskontraste ablauschte, aus denen jene Lebensenergien sprühen. Aber während der einsam sich verzehrende Große nur einsame Größen schafft, vor deren unnahbarer Hoheit wir erschauern, bringt Raffael aus den Tiefen der eigenen harmonischen Seele die Gabe geselliger Verknüpfung hinzu und gießt über diesen Verein himmlischer und dämonischer Wesen das ganze Füllhorn hinreißender Begeisterung, reiner Schönheit und holdseliger Anmut aus, deren er als Mensch und als Künstler fähig war. Es ist, als ob der Genius der Kunst hier selbst am Werke gewesen wäre.



Innenbilder zweier Trinkschalen des Epiktetos

471. Satyr mit Amphora

472. Satyr mit Weinschlauch



473. Der schöne Leagros
Vase des Euphronios



474. Theseus und Minotaurus
Vase des Brygos (?)

Meister in der Raumausfüllung ist auch das hochentwickelte attische Kunsthandwerk, ja es löst Aufgaben, die der gleichzeitigen hohen Kunst noch völlig fernliegen. Der Boden der flachen Trinkschale forderte geradezu das schmückende Bild; fielen doch die Augen des Trinkers unwillkürlich auf dies Rund, das in gleichem Maße hervortrat, wie der Inhalt des Bechers zur Neige ging. Und wenn nun gar das mythische Urbild des Zechers, der weinfrohe Satyr, aus der Neige des Bechers emportauchte! Meisterhaft weiß ihn der Vasenmaler Epiktet in das Tondo einzuordnen, wie er behaglich auf ein Kissen gelehnt gleich die ganze Amphora an den Mund setzt, oder wie er sich, den Weinnapf zu Füßen, mit einem gefüllten Weinschlauch schleppt. Wenn dort ganz unbefangen die Kreislinie den Füßen des Satyrs als Stütze dient, so ist dies nicht wesentlich verschieden von der naiven Art Raffaels (470). Mit köstlichem Humor muß bei dem Gelagerten der Pferdeschweif der Raumfüllung dienen; bei dem Schreitenden sind auch die Beischriften für diesen Zweck in Rechnung zu setzen. Dies gilt auch von dem schönen Leagros (Λέαγρος καλός) des Vasenmalers Euphronios. Kunstvoll ist der Liebling der goldenen Jugend Athens hoch zu Roß (vgl. 239f.), mit Hut und prachtvollem thrakischen Reitermantel in den Kreis eingepaßt, kunstvoller noch die Gruppe des Theseus und Minotaurus, wo die überaus klare Entwicklung des Gliederbaues, die selbst eine kühne Verkürzung wagt, an die Großkunst der Metopen (233ff.) erinnert.



Innenbilder attischer Trinkschalen

475. Fliegender Eros

476. Aphrodite auf dem Schwan

477. Thorwaldsen, Der Tag

478. Thorwaldsen, Die Nacht

In den bisher vorgeführten Beispielen bildete den Stützpunkt der Figurenteils eine Sehne des Kreises, teils dieser selbst. Eines solchen Auskunftsmittels für den Stand der Figuren können entraten die völlig vom Boden losgelösten fliegenden Gestalten. Wie in dem Chorlied von Sophokles' Antigone schwebt auf einer der gleichen Fabrik wie der schöne Leagros, der des Karchylion, entstammenden Vase Eros über das durch Wellenlinien angedeutete Meer, eine langstielige Blume in der Hand, sie der Erkorenen zu überbringen. Seine Herrin Aphrodite fliegt nicht selbst, sie läßt sich, in das weiche Gefieder mit mädchenhafter Zartheit und Anmut eingebettet, von ihrem Schwan durch die Lüfte tragen; auch sie hält eine Blume in der ausgestreckten rechten Hand. Beidemal wirken auch hier die Beischriften zur Raumfüllung mit, in erster Linie aber, wie schon in 451 ff. beobachtet, die Flügel, seien sie geschlossen oder ausgebreitet. Auch Thorwaldsen hat sie in seinen allbeliebten, feinempfundenen Reliefmedaillons der „rosenfingrigen" Eos und der Nacht als Mittel der Komposition benutzt. Der Vergleich der Moderne mit der Antike zeigt auch hier wieder einmal schlagend, wie gleiche Aufgaben gleiche Lösungen zeitigen. Im übrigen scheint Thorwaldsens Eos samt dem fackeltragenden Genius aus Guido Renis Aurora (644) heraus entwickelt. Ihrem in „fröhlich ausladenden" Bewegungen sich emporschwingenden „Hinauf" steht in der Göttin des Abends der geschlossene Eindruck des „Hinab" gegenüber.



479. Luca della Robbia, Anbetung. Glasiertes Tonrelief

Das Tondo ist so recht ein Kind der Florentiner Frührenaissance, und darum eignet ihm denn auch die ganze Frische und liebenswürdige Ursprünglichkeit dieser einzigen Zeit in ganz besonderem Maße. Eines ihrer Lieblingsthemata war (vgl. Tafel II) die Anbetung des Kindes, wie Luca della Robbia es mit feinstem Schönheitsgefühl hier aus der Malerei ins Relief überträgt. Leicht fügen sich die kniende Mutter und das von grünem Rasen lächelnd sein Händchen zu ihr ausstreckende Kind in die Rundung ein. Bleibt nur der Raum rechts und links von der Madonna. Doch wozu gibt es die geflügelten Engel, die so gern sich an dem göttlichen Bilde mitfreuen? Aus ihrer Wolkenregion schweben sie plötzlich herab und blicken mit anbetend zusammengelegten Händen auf das Kind nieder. Entschlossen gibt Luca von ihnen nur so viel, als sein Rund ohne Zwang zu fassen vermag, und verhüllt nach dem Vorgang der gleichzeitigen Malerei die Unzulänglichkeit seiner Komposition unbedenklich durch Wolkenstreifen, die den Rest der Figuren dem Auge entziehen; in ähnlich naiver Weise hatte sich schon die romanische Reliefkunst aus der Verlegenheit geholfen (456). Es folgt als Rahmen der köstliche Engelreigen, zu dem das kinderreiche Haus der Robbias die Modelle liefern mochte, und endlich ein schwerer, in Naturfarben gehaltener, mit Feldblumen untermischter Fichtenkranz, gewissermaßen eine künstlerische Verewigung eines festlichen Naturkranzes. So nach außen sinnvoll und farbenkräftig abgeschlossen, war das Relief bestimmt, auf stumpfer Wandfläche wie ein einzigartiges Schmuckstück die Glanzlichter seiner weißen Glasuren leuchten zu lassen, sei es draußen im Sonnenschein oder drinnen in der Kirche im Flackerlicht der Kerzen, das mit seinem Glast den heiligen Gestalten Leben und Bewegung zu verleihen scheint.



480. Sandro Botticelli. Das Magnifikat. Florenz

Unter den Malern pflegt das Tondo mit besonderer Vorliebe eine Künstlernatur von so keuscher Sinnlichkeit und tiefer Religiosität wie Sandro Botticelli. Im Gegensatz zu des Luca della Robbia Tonrelief leidet Botticellis sog. „Magnifikat“ — die Madonna trägt, von der Hand des auf ihrem Schoße sitzenden Jesusknaben geleitet, den Lobgesang Mariä (*Magnificat anima mea dominum*) in ein Buch ein — unleugbar an Überfüllung. Die dem Leben abgelauschte Gruppe der drei zusammengeschmiegten Engelknaben, von denen der dritte sich teilnehmend-neugierig über die beiden anderen herüberbeugt, um einen Blick auf das Geschriebene zu erhaschen, soll der Gruppe der Madonna mit dem Kinde das äußere Gleichgewicht halten, kann aber doch ein leichtes Schwanken des Schwerpunktes nicht verhindern, da die sichernde Vertikale nicht so entschieden ausgesprochen ist, wie bei Luca della Robbia. Es ragen aber noch zwei andere Engel in das Bild herein, um über dem demütig geneigten Haupte der Madonna eine Sternenkrone zu halten, von der durchsichtige Schleier herabwallen. Aber wer möchte einen dieser auf engem Raum sich drängenden Köpfe missen? So demutsvoll beglückt, so holdselig liebreizend hatte noch niemand die Madonna gemalt, so von göttlicher Inspiration hat erst Raffael wieder das Antlitz des Christkindes verklärt, und der keusche Reiz der blonden Knabenköpfe erweckt Empfindungen wie eine glockenrein gesungene Motette der Leipziger Thomasschüler. Das farbenprächtige Bild ist nach der Weise der Frührenaissance bis in alle Einzelheiten der prächtigen Kleidung sorgfältig ausgeführt; auch ein fein empfundenes Stück Landschaft wird sichtbar und fügt sich dem unsagbaren Frühlingszauber dieses seelenvollen Gemäldes mitschwingend ein. Die Höhe der Entwicklung des Tondos erreicht, wie wir bereits in anderem Zusammenhang sahen (434, 436), Raffael.



481. Albrecht Dürer, Titelbild zum Marienleben. 1511



482. Michelangelo, Die heilige Familie. Florenz, Uffizien

So sicher hätte keiner die Gottesmutter in schwindelnder Höhe auf die Mondsichel gesetzt wie Albrecht Dürer seine holdselige, ganz den Mutterfreuden hingegebene Maria mit dem vor Wonne zappelnden Kind auf dem Schoß. Nicht bloß die sorglich bereitete Unterlage, die das gotisch-knitterige Gewand überflutet, auch die klare, durch die überhängenden Quasten vernietete Festlegung des Figurendreiecks in das Rund gibt dieses beruhigende Gefühl.



483. Tizian Vecelli. La Sapienza. Deckengemälde
Venedig

Dazu die vertikale Sicherung durch die deutlich bezeichnete Hauptachse, die horizontale durch die Wolkenstreifen, die mit den Sternen der oberen Ecken ein Quadrat bilden. Der göttliche Nimbus, der Mutter und Kind umstrahlt, geht von dem gemeinsamen Mittelpunkt der drei ineinandergeschachtelten geometrischen Figuren aus: das bedeutet absolute Einheit der Komposition!

Bei Dürer stehen wir ganz im Banne des mit Meisterschaft gehandhabten Zeichenstifts; Michelangelo bleibt Plastiker auch in dem einzigen Ölgemälde seiner Hand. Das auffällige Motiv, Herüberreichen des Knaben über die Schulter der am Boden kauernden Mutter, erklärt sich nur durch den Wunsch, ein ähnlich drei Figuren zusammenballendes Motiv Leonardos zu übertrumpfen, Maria auf dem Schoße der hl. Anna, im Begriff, ihrerseits den Jesusknaben auf den Schoß zu nehmen. Die ruhevolle Lässigkeit Leonardos setzt der Plastiker Michelangelo, seinem eigenen Temperament entsprechend, aber für ein Andachtsbild nicht eben passend, ganz in Bewegungsenergien und Richtungskontraste um. Die Festlegung der Gruppe innerhalb des Tondos — auch dies Rund eine freiwillige Erschwerung des Problems — leuchtet ohne weiteres ein; bemerkenswert ist die Ähnlichkeit, die sich zwischen dem großen Italiener und dem großen Deutschen für diese Verankerung ergibt. Sie wird verstärkt durch die Steinbrüstung und die halbrunde Felsenmauer dahinter, wo nackte Jünglinge die Vordergrundfiguren ins Riesenhafte emporschrauben — auch diese Erinnerung an die Eroberung des Nackten (403 f.) eignet sich wenig für das religiöse Bild, wie ja auch das Bestellerpaar Doni daran wohl am meisten Anstoß nahm. Zwischen Hintergrund und Vordergrund vermittelt formell der kleine Johannes rechts; mit weinerlicher Miene schaut er auf die Familienszene zurück, er ist ohne Abschied zu nehmen auf dem Weg in die Wüste.

Den rein malerischen Stil vertritt Tizian. Obgleich das regelmäßige Achteck dem Tondo sehr nahesteht, bleibt er in seinem dekorativen Deckengemälde dennoch sich lebhaft dessen bewußt, daß er ein Polygon, kein Rund zu füllen hat. Leicht findet man, wie die Seiten des Achtecks in den Umrißlinien der Komposition anklingen, und auch im Innern waltet ein geometrisches Liniennetz: man verfolge außer der horizontalen und vertikalen auch die diagonalen Achsen, und man wird verstehen, warum die in maßvoller Unteransicht gegebene prachtvolle Figur fast mit der gleichen Sicherheit auf ihrem luftigen Wolkensitze thront, wie Dürers Maria auf der über Wolken schwebenden Mondsichel.



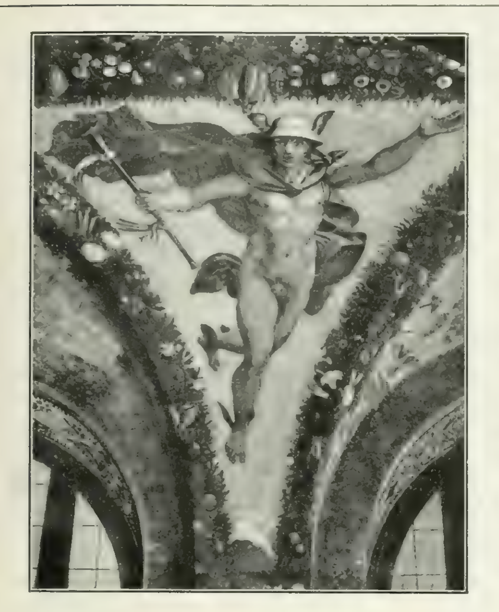


484. 485. Luca Signorelli, Musizierende Engel. Fresko im Sanktuarium zu Loreto

Eine weitere Aufgabe stellt die Architektur der dekorativen Malerei in der Ausfüllung dreieckiger Gewölbezwickel. Im Sanktuarium zu Loreto weiß Signorelli auf Wolken schreitende musizierende Engel (vgl. 405) feinsinnig in sie einzupassen und ihnen eine hohe künstlerische Weihe zu geben. Wie der blondgelockte Engel im Profil weit ausschreitend Haupt und Oberkörper en face wendet und mit ausdrucksvollem Fingerspiel die Laute meistert, wie die Fülle des Gewandes, von breitem Gürtel um die Hüften zusammengehalten, samt den quastenbeschwerten Gürtelenden den Unterkörper umspielt, ohne über den Körperaufbau Zweifel zu lassen, ist eine Prachtleistung des großen Anatomikers. Die Flügel sind ein kaum noch benötigtes Anhängsel. Schön in der Empfindung — man beachte das der Laute zugeneigte Ohr — ist auch die Gefährtin, die Ausführung verrät Gehilfenhände.

Ein heiteres Gegenstück zu Michelangelos gewaltiger Sixtinadecke lieferte Raffael in dem langgestreckten Gartensaal der Villa Farnesina. Statt einer gemalten Architektur schuf er eine luftige Girlandenlaube, und während er in das Mittelfeld zwei groß empfundene olympische Götterversammlungen einspannt, die Schlußakkorde des spätantiken Märchens von Amor und Psyche, liefert das, was sich vorher zwischen Himmel und Erde begibt, seinem Genius Momente genug, um innerhalb des beengenden Rahmens mit vollendeter Freiheit zu walten, ja sogar „lauter Elemente eigentümlicher Schönheit" zu entwickeln. Hier schwingt sich der geflügelte Götterbote Hermes auf die Erde herab, um Psyche zu suchen, dort geleitet er die in mannigfachen Proben Bewährte zum Olymp empor. Über das Hinauf und Hinab kann hier ebensowenig wie in 477f. Zweifel herrschen.

Auf dem Studium Correggios und Tizians fußend, gründete Ludovico Carracci mit seinen beiden Großneffen Agostino und Annibale im Jahre 1582 die berühmte Bologneser Akademie. Der gemeinsamen Arbeit der Drei entstammen die Fresken im Palazzo Sampieri in Bologna. So aufdringlich und barock posierend die in starker Untersicht gegebenen Kompositionen sind, so glänzend ist die Einordnung in den für sie geschaffenen Rahmen. Das erste Bild ist zwar nur eine in Malerei übertragene, innerlich hohle Allegorie, wie sie die Zeit liebte, aber mit welcher Bravour ist sie dem komplizierten Bildfeld eingefügt! Schärfster Kontrast des mühsam emporklimmenden Helden und der mühelos schwebenden, nur zu leicht geschürzten Göttin, aber wie schmiegen sich die wehenden Mäntel beider jedesmal dem Halbrund ein, wie





486. 487. Raffael Santi, Das Märchen von Amor und Psyche. Fresko. Villa Farnesina, Rom





488. Herakles, von der Tugend ermutigt 489. Herakles und Atlas
Fresken im Palazzo Sampieri in Bologna, von Ludovico, Agostino und Annibale Carracci

klingen in den aufgehenden Armen und niedergehenden Beinen die ausspringenden Rahmenecken nach! Ein Oval umhegt das zweite Gemälde, dessen Gegenstand uralte Mythe ist. Die Beugung dieser herkulischen Rücken scheint von den Rundungen der Umrahmung eingegeben, dabei sorgt die Drehung der durch beide Figuren hindurchgehenden axialen Ebene dafür, daß zwei ganz entgegengesetzte Körperansichten zur Schau gestellt werden.





490. Guido Reni, Simson. Pinakothek, Bologna



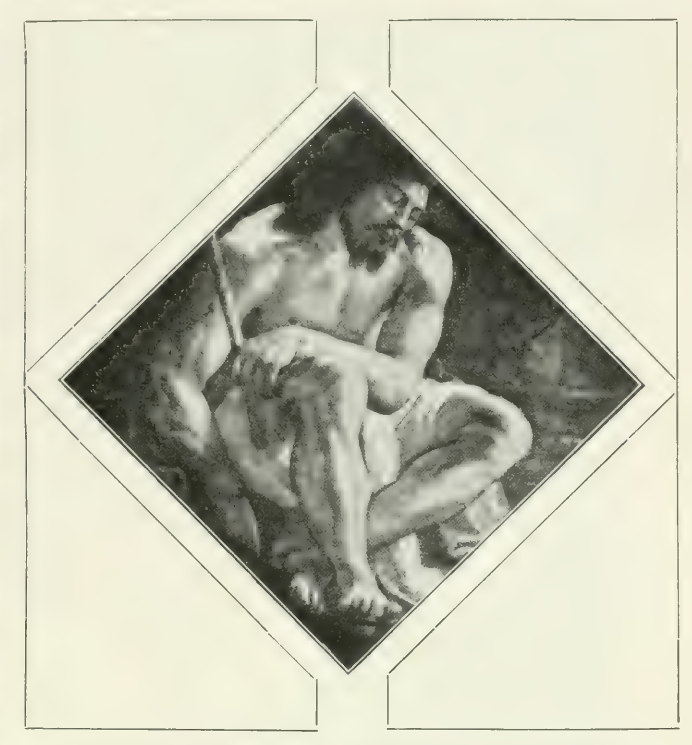
491. Andrea del Castagno, Filippo Scolari

Ein echt barocker Einfall, das rechteckige Bildfeld durch eine auf die Hauptfigur zugeschnittene Rahmeneinlage abzudecken, wie es Guido Reni in seinem „Simson" tut. Aber nach dem, was wir bei den Fresken der Carracci (488 f.) beobachtet haben, kann uns der Seitensprung eines ihrer bedeutendsten Nachfolger auch bei dem Tafelbilde nicht mehr überraschen. Schon bei 489 kann man zweifeln, ob das Bild für den Rahmen oder der Rahmen für das Bild geschaffen sei. Leicht konnte man auch beim Tafelbilde auf den Gedanken kommen, sich die Bedingungen für ein eindrucksvolles Zusammenspiel von Komposition und Umrahmung eigenmächtig zu schaffen. Virtuoser freilich konnte es nicht geschehen als in diesem Zusammengehen der fein modellierten Einlage mit der von ihr umschriebenen Figur. Simson, der starke Held, der die Philister mit einem Eselskinnbacken erschlug, löscht seinen Durst mit dem wunderbarerweise daraus rinnenden Wasser (Buch der Richter 15, 19). Von dem tiefen Horizont sich abhebend, wächst die schlanke, geschmeidige Gestalt nicht ohne Selbstgefälligkeit gewissermaßen über sich selbst hinaus, und der starke Kontrapost, der fast gesuchte Schwung der Bewegung und Bekleidung wird, von den sich anschmiegenden barocken Kurven der dekorativen Einkleidung gehoben, die zugleich ein gut Teil des Himmelsraumes abdecken, zu einem geradezu hinreißenden Bravourstück.

Aus der dekorativen Malerei erklärt sich auch der schwierige Rahmen, ein übereck gestelltes Quadrat, dessen Ausfüllung den s. Z. als Kupferstecher hochberühmten, erst spät zur Malerei übergegangenen Niederländer Hendrick Goltzius gereizt hat. Wir hatten schon bei Mantegnas Pietà (403) hervorgehoben, wie viel Quälendes es habe, den heiligen Leichnam zum Verkürzungsobjekt zu machen; hier, wo die gesuchte äußere Form hinzukommt, wird es zum verletzenden Kunststück. Goltzius gibt in seinem Schmerzensmann „einen sitzenden Akt von herkulischen Formen", der erst durch die Beigaben, Rohr und Martersäule, dazu das unter der Dornenkrone gebeugte Haupt, zum Christus wird. Die selbstgestellte formale Aufgabe ist gut gelöst, seelisch dagegen bleibt die Figur, eine Mischung von Correggio (497) und Dürer (565 f.), fast alles schuldig.



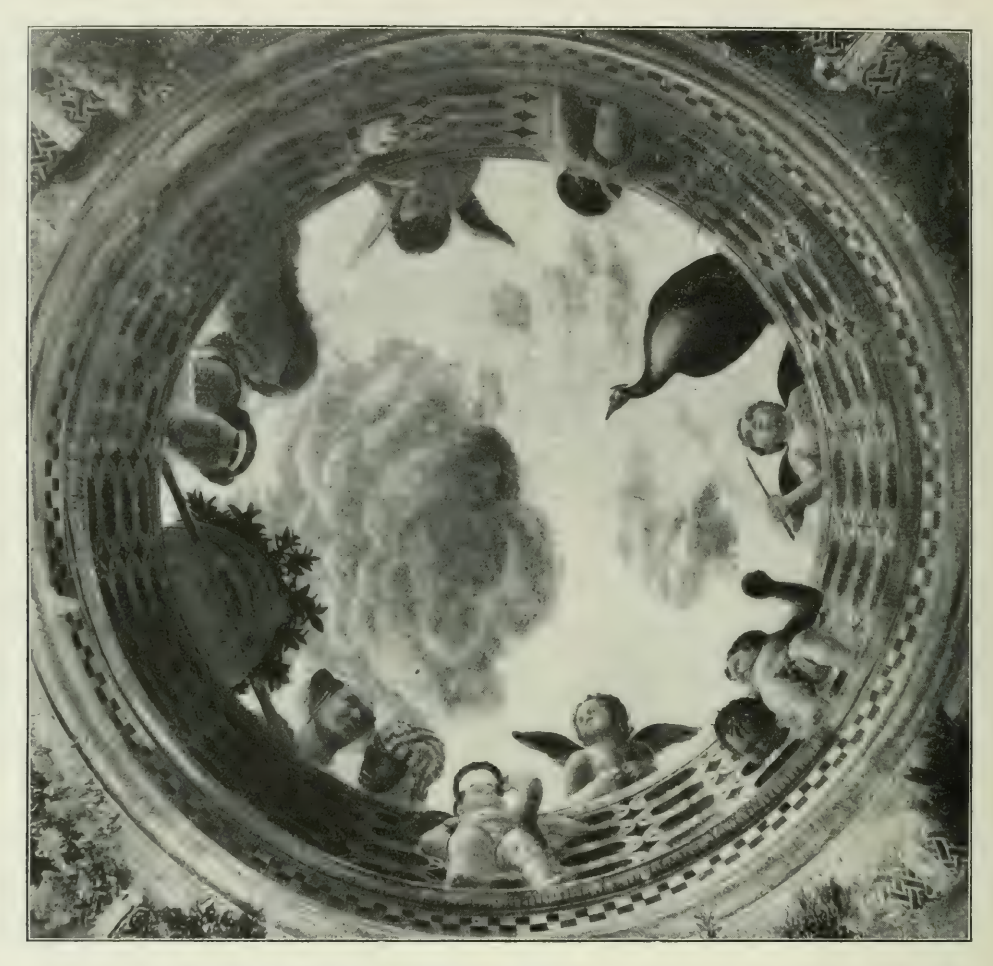
492. Mantegna, Der hl. Georg



493. Hendrick Goltzius, Der Schmerzensmann, Ülzen

Der beste Schüler des Plastikers Donatello war der Maler Andrea del Castagno. Man sieht es seinem Filippo Scolari, genannt Pippo Spano, den er mit andern zeitgenössischen Helden und Dichtern überlebensgroß an die Wände einer florentinischen Villa gemalt hat, an, daß sein Schöpfer eine starke plastische Ader besaß. Wie eine Freifigur steht der „italienische Ungar" mit leichter Wendung nach der Seite in breitbeiniger militärischer Stellung in der flachen Nische, sein Schwert fast henkersmäßig mit beiden Händen fassend, etwas in Unteransicht, den Rahmen teils berührend, teils überschneidend; gerade die Raumknappheit — ein vielfach zu beobachtender Eindruck — treibt die Figur erst recht mächtig hervor. Der Kopf des rauhen Haudegens erhält durch die starke Wendung nach der Gegenseite ein sprühendes individuelles Leben.

Statuenhaft ist auch Mantegnas hl. Georg in einen schmalen, mit einer Fruchtgirlande geschmückten Marmorrahmen hineingestellt, der erlegte Drache hinter ihm auf dem Boden verröchelnd, in der Rechten die zersplitterte Lanze, die Linke bescheiden-selbstbewußt (vgl. 380 f.) auf die Hüfte gelegt. Das Statuarische kann uns bei Mantegna nicht mehr befremden, es gilt auch von dem wie gemeißelten, von goldenen Locken umwallten Jünglingskopf, der mit der gleichen Wendung wie Pippo Spano, aber nicht verwegen, sondern träumerisch in die Ferne blickt; ist er doch für Mantegna das Ideal unbewußten jugendlichen Heldentums. Aber auch gegen Donatellos hl. Georg von Or San Michele (376) gehalten erscheint Mantegnas Auffassung beruhigter, weniger kraftvoll und leidenschaftlich. Doch kommt hierfür auch die ganz anders geartete Situation in Betracht: Donatello stellt seinen jugendlichen Helden kampfbereit, scharfen Blicks alle Muskeln spannend vor der Tat, Mantegna, wie etwa Donatello und Verrocchio ihren David, vom erfochtenen Siege ausruhend dar. Aber freilich ist zuzugeben, daß der Mantuaner zwar der Erfassung der Außenwelt, so wie sie ist, mit einer oft ans Pedantische streifenden Energie sich hingibt, daß ihm aber die leidenschaftliche seelische Spannkraft fehlt, welche die Florentiner ihren Schöpfungen einzuhauchen verstehen.



494. Andrea Mantegna, Deckengemälde im Castello di Corte, Mantua

Noch einmal führt uns unser Weg zu Mantegna zurück. Wir haben ihn als den großen perspektivischen Problematiker kennen gelernt, schon da er bei den Jakobusfresken zuerst den tiefen Standpunkt des Beschauers als Augenpunkt wählte. Dieses illusionistische Prinzip hat er aber zum ersten Male, und dies war für die Folgezeit von ungeheurer Tragweite, auch bei der Dekoration eines geschlossenen Raumes ganz durchgeführt, im Hochzeitszimmer des herzoglichen Schlosses zu Mantua. Es sind Bilder aus dem Familienleben des Hauses Gonzaga, in greifbarster Wirklichkeit naturgetreu an die Wände hingestellt, ein kunst- und kulturhistorisches Dokument ersten Ranges. Das Überraschendste aber erwartet uns an der flachgewölbten Decke. Dort scheint sich auf einmal die Mitte zu öffnen und das Blau des Himmels mit seinen Wolken hereinzuschauen. Eine Balustrade umgibt schützend die kreisrunde Öffnung und von dieser sehen Dienerinnen des Hauses, darunter auch eine Mohrin, die auf diese Weise an den Vorgängen teilnehmen dürfen, auf die Hofgesellschaft herab, Amoretten tummeln sich in völliger Unteransicht innerhalb und außerhalb des Geländers, einer der kleinen Schelme hat im Spiel sogar seinen Kopf hindurchgesteckt und heult, weil er sich darin gefangen hat; schließlich hat sich auch ein Pfau oben daraufgesetzt. Es ist der erste Versuch, die optische Täuschung bis zur völligen Illusion des von oben hereinbrechenden Himmelslichtes und von ihm sich abhebender menschlicher Figuren zu treiben. So wurde Mantegna nicht bloß Vorläufer, sondern 50 Jahre später auch unmittelbarer Anreger des jugendlichen Correggio.



495. Correggio, Himmelfahrt Christi. Kuppelfresko, S. Giovanni, Parma

In hochschwebender Kuppel hat Correggio die Himmelfahrt Christi im Kreise der Apostel gemalt, das erste monumentale Fresko seiner Hand. Was bei Mantegna erst Experiment war, gewissermaßen nur eine Konsequenz seiner perspektivischen Studien ohne andere als rein künstlerische Absichten, das war inzwischen von andern, insbesondere von Melozzo da Forli, weiter ausgebaut worden und wird nun unter den Händen des jugendlichen Meisters zu einem Triumphgesang nicht bloß der Kunst, sondern auch des christlichen Glaubens. Der Kuppelraum von S. Giovanni in Parma weitet sich zum unermeßlichen Himmelsraum, „in optischer Täuschung vermeinen wir über dem Randgesims auf einem Wolkenkranz Gestalten sitzen zu sehen, die unser Auge in die Höhe hinaufleiten der Figur Christi zu, der, ganz in Untersicht, den himmlischen Sphären entgegenschwebt" (F. Knapp). Mit der erhobenen Rechten begrüßt er die ihn erwartende Glorie, die Linke ist wie zur Beruhigung der Zurückbleibenden gesenkt. Bei den Aposteln hat Correggio mit gutem Bedacht die volle Unteransicht vermieden, vermutlich, weil in ihm doch die große monumentale Malerei „von Giotto bis Michelangelo" zu sehr lebendig war, vor allem, weil er einsah, daß die aus jener sich ergebende Zurschaustellung der untern Gliedmaßen unter Verkürzung der Oberkörper und der Köpfe seinen idealen Absichten zuwiderlief. Schwebten ihm doch für seine Apostel die auf einer Wolkenbank im Halbkreis zu Füßen Christi sitzenden zwölf Heiligen des Alten und Neuen Bundes aus Raffaels Disputa vor.



496. Raffael, Vision des Ezechiel. Galerie Pitti, Florenz

Michelangelo hatte einst in der Sixtina seine mehr plastisch als malerisch gedachten Propheten und Sibyllen auf architektonisch festgefügte Throne gesetzt, Raffael in der Farnesina für seine Olympier einen luftigen Rahmen geschaffen, dessen Zwickel sich schon durch ihre Form allem Irdischen versagten und daher nur rein malerisch ausgefüllt werden konnten (486f.). Wie aber, wenn schließlich alle irdischen Schranken fallen? wenn die göttlichen Gestalten im unermeßlichen Raume schweben? Wo nehmen wir den Maßstab her, ihre Größe zu messen, uns ihnen gegenüber ach! so klein, und doch wieder, weil dieses erhabenen Schauspiels gewürdigt, so erhoben, so groß zu fühlen? Daß die Bildgröße hier das entscheidende Wort nicht spricht, lehrt Raffaels „Vision des Ezechiel": „in miniaturartig kleinem Maßstab eine riesengroße Schöpfung". Zwar sind die Erdenschranken hier noch nicht ganz gefallen. Das tief unten liegende Stück Erdoberfläche mit Berg und Wald und Menschlein steigert die himmlische Erscheinung ins Ungemessene. Aber decken wir selbst diesen für die



497. Correggio, Johannes und ein Mitapostel. Kuppelfresko in S. Giovanni, Parma

segnende Gebärde Gottvaters freilich unentbehrlichen Erdenrest zu, die Erhabenheit der Vision behauptet sich. So bleibt nur eins: die innere Größe. Wir kennen bereits die vier Evangelistensymbole der mittelalterlichen Kirche (454). Sicher nicht zufällig kehren sie hier in gleicher Anordnung wieder. Raffael ist eben auch hier, wie so oft, der Bewahrer und Vollender der Tradition und darum auch ihr rechter Erbe. Deshalb vermag er die vielgliedrige Gruppe mit so erstaunlicher Sicherheit aufzubauen. Gottvater thront wie Zeus auf dem Adler, seine Füße sinken wie zufällig auf die beiden Tiere nieder, während der Matthäusengel anbetend heranschwebt. „Die aufgehobenen Arme, von zwei Engeln gestützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens", verstärken aber zugleich auch den Eindruck des Schwebens, das sich damit in drei Stufen, jedesmal gesteigert, wiederholt. So schließt sich das Seltsame, Vielgestaltige, von uraltem symbolischen Inhalt Erfüllte der Vision auf kleinstem Raum zu einem weiter nicht definierbaren Gesamteindruck von überirdischer Erhabenheit zusammen.

In Correggios Himmelfahrt Christi fallen nun auch die letzten Schranken (495). Hier fehlt nun dem mühsam zur schwindelnden Höhe erhobenen Auge jeder andere Maßstab. Aber der überwältigende Eindruck wäre den in warmem braunen Fleischton auf weißen Wolkenpolstern körperlich greifbar gelagerten Apostelgestalten auch ohne ihre monumentale Größe gesichert. „Man glaubt die Wärme ihres feurig pulsenden Blutes zu spüren, ihre Augen leuchten, sanft bewegt der Wind das üppige Lockenhaar. Ob sie in lachender Jugendlichkeit, ob in kräftiger Mannesschönheit, ob in milder Greisenwürde dahinleben — ein Empfinden beseelt sie alle, die Liebe, und liebend gesellen sich zu ihnen, sie umspielend, holdselige Kinderfiguren" (Thode). In dieser heiter bewegten, seligen Ruhe lebt viel von der Größe Raffaels und Michelangelos, ja selbst die Erinnerung an die Olympier des Parthenongiebels (256f.) liegt nicht fern; die Kunst freilich war damit auf eine Bahn geraten, wo der Illusion schließlich die innere Größe geopfert wurde.



498. Guercino, Aurora. Deckengemälde in Villa Ludovisi in Rom

499. Andrea Pozzo, Gewölbedekoration in S. Ignazio zu Rom



500. Tiepolo, Skizze zu einem Deckenbild der Würzburger Residenz

Diese schiefe Ebene betritt das spätere Haupt der Bologneser Akademie, Barbieri, genannt il Guercino, „der Schieler", mit seiner Aurora in der Villa Ludovisi zu Rom. Noch Guido Reni hatte, obwohl der glänzendste Nachfolger der Carracci, in seiner Aurora (644) im Palazzo Rospigliosi dem Illusionismus der Gründer der Schule die Gefolgschaft versagt und sein berühmtes Deckenfresko noch ganz reliefmäßig gehalten. Auch Guercino gedachte, wie eine bereits quadrierte Vorzeichnung beweist, diesem Beispiel zu folgen, mußte sich dann aber offenbar der Forderung des Zeitgeistes unterwerfen. Die widrige Verkürzung des Wagens und seiner Insassin, die ungewohnte Untersicht der mächtig ausgreifenden braungefleckten Rosse, alles das fand, unterstützt von der Harmonie und Leuchtkraft des Kolorits, wie unzählige Nachahmungen beweisen, den höchsten Beifall. Dazu kommt die gemalte himmelanstrebende Architektur, in deren Ausbau später der Trientiner Jesuitenpater Andrea Pozzo theoretisch durch seine Schriften, praktisch durch sein Deckengemälde in S. Ignazio in Rom (499) den Rekord schlug. Auf Guercinos Gemälde fällt der greise Tithonus, von einem Amor aus dem Schlafe aufgestört und der entschwindenden Gattin nachjammernd, ganz aus seiner illusionistischen Rolle, nicht viel anders die von den drei Horen verscheuchte Nacht.

Die sinnenbetörende Vortäuschung einer bis ins Unermeßliche hinein aufgetürmten Architektur hat jedoch eine Kehrseite: sie kann nur auf einen einzigen Standpunkt berechnet sein — wenige Schritte weiter, und schon droht das ganze Scheingebäude samt dem seligen Gewimmel dort oben auf den Beschauer herabzustürzen und ihn unter seinen Trümmern zu begraben. Darum verzichtet Tiepolo, das letzte, glänzendste Gestirn am Himmel der venezianischen Malerei kurz vor ihrem Untergang, mit Recht auf diese schwindelnden Architekturkünste. Sein Deckengemälde für den Kaisersaal in Würzburg zeigt Apollo, wie er, auf seinem Viergespann aus hellem Gewölk hervorbrechend, die Braut, Beatrix von Burgund, von Hymen geleitet und von Liebesgöttern umflattert, in die ausgebreiteten Arme des von seinen Würdenträgern umgebenen, von den Bannern des Reichs und des Herzogtums Franken umwallten Kaisers Barbarossa führt. Die Zuschauer, darunter Bacchus und der Flußgott Moenus, lagern am Rande auf Wolken. Mit besonderer Leidenschaft haben dann die Deutschen den illusionistischen Stil aufgegriffen und die Barockkirchen und -schlösser Süddeutschlands bis nach Tirol hinein mit ihrer ekstatischen Kunst bevölkert, als einer der bedeutendsten wiederum Cosmas Damian Asam (S. 97).



501. Raffael Santi, Sixtinische Madonna
Dresden

Wiederum einmal auf unseren Streifzügen auf der Höhe der italienischen Malerei angelangt, können wir uns nicht länger der grundsätzlichen Erörterung der Frage entziehen, die uns schon lange auf die Seele brennt: Wie steht es um unsere deutsche Kunst? Oder vielmehr, die beiden hier vereinigten hochgepriesenen Madonnen, die schlechthin italienische und die schlechthin deutsche, sie stellen uns, eindringlicher als Worte es vermögen, die Frage: Wie stehst du zu der Kunst deines Volkes? — Wie aus zwei verschiedenen Welten schauen sie uns an. Das eine eine Vision: ein dunkelgrüner Vorhang wird zurückgezogen, und auf uns zu wandelt, zwischen Papst Sixtus II. und der heiligen Barbara hindurch, auf Wolken, in denen jene zu versinken scheinen, den göttlichen Sohn in ihren Armen, das Urbild weiblicher Schönheit, die Mutter des Weltheilandes. Der Vorhang schließt sich wieder — die Erscheinung ist verschwunden. Das andere ein Familienbild. Aber in den Kreis der Familie, zu dem auch die erste, längst verstorbene Frau des Hauses gehört, ist die Himmelskönigin getreten, in schlichter, die Porträtzüge des Modells leicht verklärender Schönheit, die Krone



502. Hans Holbein d. J., Die Madonna des Bürgermeisters Meyer
Darmstadt

auf dem Haupt, auch sie den göttlichen Sohn auf dem Arm, der mit bekümmertem, fast verweintem Gesicht an die Schulter der Mutter sich zurücklehnt und segnend das Händchen spreizt. Unter dem weiten Mantel der Gnadenmutter sucht kniend sie verehrend die Familie des Stifters Schutz, mit besonderer Inbrunst ihr charaktervolles Haupt, dem seine Anhänglichkeit an die alte Kirche seine Stellung als Oberhaupt der Stadt Basel gekostet hatte. So ward das Bild für den Besteller Bekenntnis, Bitte und Trost zugleich. Trotz des verschiedenen Ursprungs, Zweckes und Inhalts der beiden Gemälde beweist doch, formal betrachtet, eine Fülle von Ähnlichkeiten, wie sehr sich Holbein an der italienischen Renaissance geschult hat, der pyramidale Aufbau, die Umrahmung der Mittelgruppe, die wiederaufgehobene Symmetrie der beiden Seiten, der Einschluß des Beschauers in den Kreis der dargestellten Personen. Um so deutlicher behauptet sich neben der italienischen Kunst, die ein allgemeingültiges Schönheitsideal erstrebt, die besondere Eigenart der deutschen, die ihr Ziel in kraftvoller Erfassung des charakteristischen Einzelfalles sucht und findet.



503. Dreifuß aus dem Isistempel in Pompeji

Doch es gilt, weit zurückgreifend diese beiden Welten in ihren tiefern Wurzeln zu erfassen. Auf der einen Seite eine südliche, die griechisch-römische und die von ihr abgeleitete romanische Kulturwelt, auf der andern eine nordische, hauptsächlich von Germanen und germanischen Stämmen getragen und darum von jener als barbarisch verabscheut. Von dem Einbruch der romanischen Welt in die germanische zur Zeit des sog. romanischen Stils befreit sich diese in der gotischen Stilperiode, bis sie wieder der mit der Renaissance hereinbrechenden romanischen erliegt: im Kampf und Ausgleich beider, der „griechischen" und der „gotischen" Welt, wirkt sich die europäische Kultur bis auf den heutigen Tag aus.

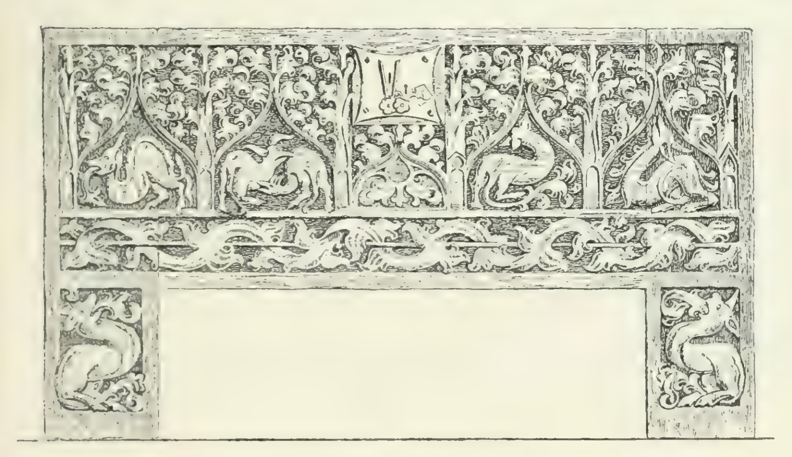
Der „griechische" Mensch, wie wir ihn nach Worringers Vorgang kurz nennen wollen, fühlt sich als organisches Wesen eins mit der Natur, deren Bildungsgesetz er intuitiv erfaßt hat. „Mit vollen Sinnen gibt sich der klassische Mensch der sinnlichen Erscheinungswelt hin, um sie nach seinem Bilde umzuprägen. Nichts Totes gibt es mehr für ihn, alles beseelt er mit seinem Leben." Und mit dem der ihn umgebenden Natur. So in dem Dreifuß aus Pompeji. Schlanke, organisch gebildete Tierfüße, durch organisch empfundene Pflanzenmotive verbunden, von geflügelten Sphinxen gekrönt, tragen spielend den gleichfalls mit organischen Formen gezierten Aufsatz; von den tierischen zu den vegetabilischen Bestandteilen leiten Palmetten und Ranken über. Phantastisch entwachsen die Stützen des Aufsatzes dem Kopfschmuck der Sphinxe.

Einem ganz andern Gesetz folgt die nordische Kunstübung. Die schwedische Kirchenbank stellt sich zunächst als ein festgefügtes handwerkliches Erzeugnis dar. Wenn auch die Rücklehne in die im Norden so beliebten Drachenköpfe ausläuft, also in eine ans Organische sich anlehnende Phantasiebildung, so besteht aller weitere Schmuck grundsätzlich nur in Füllungen mit linearer Flächenornamentik, wo gleichfalls der Drache wiederkehrt, geflügelt, z. T. ganz unorganisch mit Hasenkopf, in vielfältigen Verschlingungen sich durchkreuzend, ja ineinander übergehend. Ist diese Liniensprache hier sehr flüssig vorgetragen und leicht aufzulösen, so zeigt die in Bayern gefundene Fibel ein viel altertümlicheres Gepräge. Neben dem einfachen Flechtband erscheinen zwei Füllungen mit kaum entwirrbar durcheinandergeschobenen und -geschlungenen Bändern, und diese verdichten und verknoten sich an gewissen Stellen zu Gebilden, die man als Tierköpfe oder Augen, als Tierfüße oder Hirschgeweihe ausdeuten kann. Das schmale Ende ist ebenfalls ein stilisierter Tierkopf.

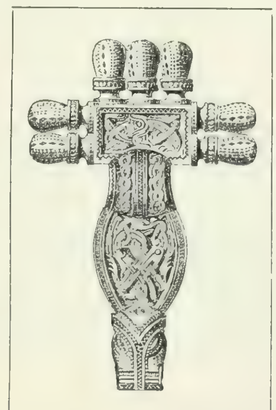
Wie erklärt sich diese eigentümlich bizarre, uns so fremd anmutende Kunst? Die altnordische Ornamentik war, wie vielfach in primitiven Kulturen, eine abstrakt geometrische Linienkunst, die ihre Befriedigung nicht in der von der Natur vorgebildeten Form, sondern in der freischaffenden Tätigkeit der Seele fand. Dieser Band- und Flechtornamentik bemächtigte sich im Geschiebe der Völkerwanderungszeit eine leidenschaftliche Erregung, und aus



504. Kirchentruhe aus Västmanland. Um 1000. Museum, Stockholm



505. Spätgotische Truhe



506. Fibel aus Bayern

der Berührung mit dem südlichen Kulturkreis nimmt sie die Tierornamentik auf, die aber keineswegs eine bewußte Hereinziehung der organischen Welt bedeutet. Ausgangspunkt ist das kauernde vierfüßige Tier spätantiker Zierkunst mit vorwärts- oder rückwärtsblickendem Kopf, das nun in „Reizkomplexe“ zerlegt und mit in das phantastische Linienspiel hineingezogen wird, namentlich der Kopf mit dem Auge als das Wichtigste für die Einbildungskraft und das Bein als Werkzeug der Bewegung, mochte auch dabei der organische Zusammenhang des Tierkörpers zerrissen oder zerdehnt werden. Mit dem Vorstellungsleben der nordischen Mythologie haben diese Gebilde nichts zu schaffen. Hatte also der „griechische“ Mensch sein Wohlgefallen an der Wiedergabe organischer Schönheit, so erfüllt der nordische Mensch, dem diese Auffassung verschlossen war, jene unsinnlichen, vielfach in sich zurücklaufenden und darum unendlichen Gebilde mit einem aus dem eigenen Geiste stammenden, dem Organischen parallelen unheimlichen Leben. Die Gotik aber ist, wie die spätgotische Truhe 505 Zug um Zug lehrt, obwohl hier Organisches (Bärenklau) eindringt, die Erbin der altnordischen Linien- und Tierornamentik, weil aus der immer wieder hervorbrechenden besondern Verfassung des nordisch-germanischen Geistes entsprungen.



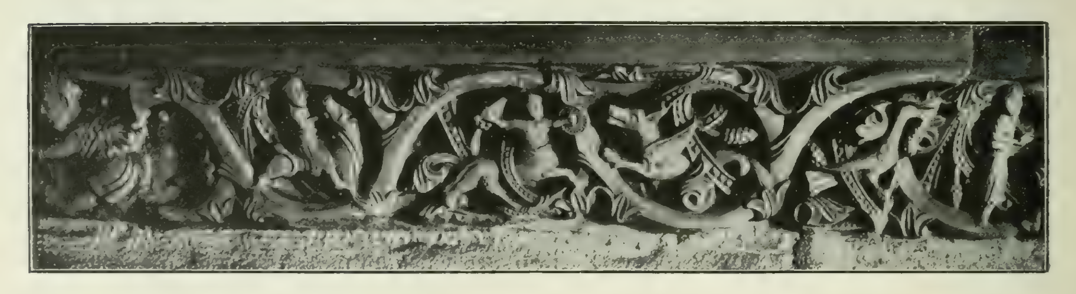
507. Kapitell aus Urcel. 12. Jahrh.



508. Kapitell aus Toulouse. 12. Jahrh.



509. Elfenbeinschnitzerei von der Kathedra des Maximilian. Ravenna, Dom. 6. Jahrh.

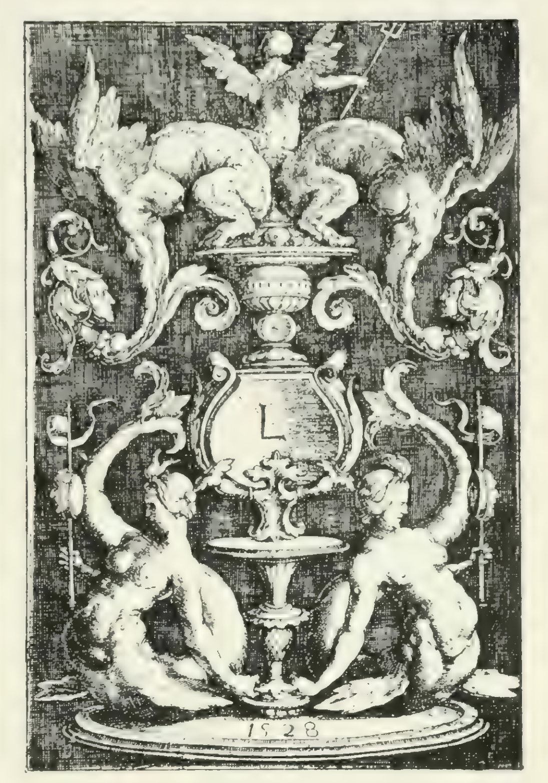


510. Romanischer Fries in der Krypta des Basler Münsters. Ende 12. Jahrh.

Der dem Norden eingeborne, in seiner Linien- und Tierornamentik sich auswirkende „gotische" Formwille vermochte sich, als nach Einführung des Christentums der Steinbau des Südens in den germanischen Norden vordrang, wo nur der Holzbau bekannt war, zunächst nur im Ornamentalen durchzusetzen, während er im Architektonischen noch zu sehr durch den kirchlichen Zweck und die Gesetze des Materials gebunden blieb. Innerhalb des „romanischen" Stils war der Weg der Entwicklung nun der, daß in die nordische Ornamentik allmählich „griechische" Elemente eindringen, daß die Phantasie, vielfach von der Kleinkunst der byzantinischen Elfenbeinschnitzereien (509) beeinflußt, sich mehr und mehr an der organischen Natur orientiert, daß jetzt auch der Mensch in diese Tierphantastik hineingezogen wird. Förmlich spukhaft wirkt z. B. noch das Kapitell von Urcel, wo die naturwidrige Verschmelzung von Mensch- und Tierleib geradezu abstoßend wirkt. Jedenfalls argwöhnte die Kirche in diesen Phantasmagorien ein gut Stück Heidentum, und kein Geringerer als Bernhard von Clairveaux protestierte zu Anfang des 12. Jahrh. in einem offenen Brief nicht ohne Erfolg gegen diese „Entweihung" der Kirchen und empfahl die vegetabilische Ornamentik: so stehen gerade in Urcel den Pfeilern, denen 507 entstammt, solche im reinsten griechischen Akanthusstil (vgl. 31) gegenüber. Es kann auch nicht wunder nehmen, daß, wo sich, wie im



511. Aus dem Palazzo Vecchio, Florenz. Stuck



512. Ornamentstich von Lucas von Leyden

Frankenreiche, romanische Kultur mit der germanischen durchdrang, sogar Fabelwesen der griechischen Mythologie auftreten. So auf dem Basler Fries in bezeichnender Mischung ein Kentaur im Kampf mit einem geflügelten „Lindwurm", eingeschmiegt in ein Rankenwerk, das, gleichfalls zwiespältig, organische Arabesken mit gekerbtem Riemenwerk durchsetzt, letzteres unverkennbar dem Kerbschnitt des germanischen Holzstils entlehnt, welcher, von der Gotik aus dem Felde geschlagen, später in der deutschen Renaissance wieder hervortritt. Ein durchaus nordisches Motiv, ein Bärenkampf, ist in die riemenartigen Windungen des Kapitells von Toulouse mit großem Geschick eingeordnet: die Phantastik ist überwunden, das Organische triumphiert. Wie barbarisch dagegen das nordfranzösische Kapitell aus dem gleichen Jahrhundert!

Die italienische Frührenaissance übernimmt ihre Ornamentik von der Antike, anfangs in engster Nachahmung, dann aber im freiesten Spiel der eigenen Phantasie (vgl. 38 ff.). Niemals jedoch wird man bei der Zusammenfügung pflanzlicher, tierischer oder menschlicher Formen die angemessene Überleitung, das organische Hervorwachsen des einen aus dem andern vermissen, es herrscht strenge Folgerichtigkeit im künstlerischen Aufbau. Anders in der deutschen Renaissance. Hier bricht die groteske Phantastik der germanischen Urzeit unverhüllt wieder hervor, sie schwelgt geradezu in abenteuerlichen, barocken Erfindungen, die überraschen und verblüffen sollen. Wie bei Lucas von Leyden Narrenköpfe mit Schellenhalsbändern und phantastischem Kopfputz aus überlang gestreckten Hälsen geflügelter weiblicher Sphinxe hervorwachsen, erinnert an die bizarren Mischformen des Kapitells von Urcel. Aber das Ganze ist doch wieder künstlerisch so vortrefflich ausgeteilt und ausgewogen, die sichernden Vertikalen und Horizontalen sind so geschickt und doch so unauffällig betont, daß dem ganzen vielgestaltigen Gebilde eine geradezu sprühende Lebenskraft entströmt. Die nahe Verwandtschaft mit dem blühenden Kunstgewerbe leuchtet ein.



513. Die hl. Dorothea. Holzschnitt. Anfang 15. Jahrh.

Die Verbindung des Figürlichen mit dem Ornamentalen ist ein besonders reizvolles Kapitel der deutschen Kunst. Wenn die mittelalterliche Kirche jenen „heidnischen" Spuk an ihren Gotteshäusern bekämpfte, so schenkte sie andererseits der Kunst doch auch wieder eine Fülle von Legenden und Symbolen, aus denen das erwachende Naturgefühl der gotischen Zeit neue figürlich-ornamentale Bildeinheiten schuf. Wie einfach und doch wie sinnvoll diese hl. Dorothea im Rosenhag! Die Blumenheilige, aus deren Märtyrerblut mitten im Winterschnee Rosen aufblühten, führt das Christkind, das einen Korb mit Rosen trägt, mütterlich-sorgsam an der Hand. Zwischen beiden sprießt eine blühende Rosenranke auf, die in sanfter Schwingung die gebückte Mädchengestalt begleitet und den ganzen freien Bildraum füllt. So erscheint der beiden gemeinsame feine Rhythmus als das beiden gemeinsame Lebensprinzip.

In der Symbolik der alten Kirche wurzeln auch die beliebten Darstellungen der Maria im Rosenhag (552ff.). In freierer Weise benutzt ein niederländischer Kupferstecher die Rosenranke als Rahmen für ein geschickt

514. Ruhe auf der Flucht



Kupferstich 15. Jahrh.

515. Lachszug Entwurf für Weberei



Von Koloman Moser

eingepaßtes Rundbild der „Ruhe auf der Flucht“. Der Brunnenstock, der Mensch und Tier mit seinem rinnenden Naß labt (vgl. auch 372f.), teilt sich oben in zwei Ranken, die sich zu einem lebendigen Rundrahmen von Rosen und Akelei verflechten. Der Baumstamm sichert die Vertikale.

Im starken Gegensatz zu diesen friedlichen, rosenumrankten Szenen verwendet Rethel mit volkstümlicher Symbolik für seinen Nibelungenzweikampf die Distel. Hier ist das Pflanzliche nicht Füllung oder Rahmen des Figürlichen, sondern geradezu Träger der Komposition und mit unglaublich sicherer Empfindung so eng mit jenem verwebt, daß man den gemeinsamen Pulsschlag zu fühlen glaubt. Genau wie Iring, ja mit ihm zugleich springt die Ranke aus der untern linken Ecke aufwärts gegen den gewaltigen Recken an, und wie Hagen mit fliegendem Mantel von rechts oben herabsausend des Gegners Haupt durchbohrt, so scheint auch die Distelblüte in unwiderstehlichem Schwung gegen dessen Schild anzustürmen.

Wie deutsch von Blut und Herzen Rethels Kunstschaffen war, möge der Vergleich mit einer Miniatur des angehenden 14. Jahrh. zeigen. Denn wenn hier auch pflanzliche Motive ganz fehlen, so ist der ornamental-dekorative Trieb doch so mächtig, daß er das Figürliche geradezu in seinen Bann zwingt. Man sehe den eindrucksvoll geschwungenen Hals und den wie eine Ranke geringelten Schweif des Drachen! Aber auch die wundervollen Schwingungen des prächtigen weißen, mit rotem Brokat gefütterten Mantels sind ornamental zu bewerten, während bezeichnenderweise für die verhältnismäßig kleinen und leblosen Flügel offenbar die künstlerische Innervation fehlt.

Dieser ornamentale Trieb trat s. Z. auch im sog. Jugendstil wieder hervor, der sich aus dem Gebiet der Graphik sogar in die Baukunst verirrte, aber auch im Kunstgewerbe viel Schaden stiftete. Hier kam Heilung von den Japanern. Koloman Mosers Prachtstück ist ganz Ornament gewordene Figur.



516. Der Erzengel Michael. Miniatur
Anfang des 14. Jahrh.



517. Alfred Rethel, Hagen tötet Iring
Aus den Zeichnungen zum Nibelungenlied



518. Petrus, Peterskirche, Moissac



519. Johannes, Naumburg, Dom



520. Michelangelo, David-Apollo

Treten wir unter den gleichen Gesichtspunkten eine Wanderung durch die rein menschliche Figurenplastik an, so steht an erster Stelle die von „heimlicher Gotik“ durchbebte, vom modernen Expressionismus mit Vorliebe als einen ihrer Urzeugen in Anspruch genommene Figur des hl. Petrus am Portal der Vorhalle der Kirche von Moissac im Languedoc. Die anbetende Gebärde der freien Hand gilt dem über der Tür thronenden Erlöser. Vorbild ist hier, trotz der Nähe klassischer Vorbilder, durch Vermittlung der Elfenbeinplastik die byzantinische Kunst, die schon vor der gotischen in ihren Mosaiken ihre Heiligen hoch emporgereckt hatte, um ihnen überirdische Erhabenheit zu verleihen. Trotzdem hat hier der Leib unter dem Gewande doch noch eine, wenn auch bedingte, auf geometrische Körper abgezogene Wesenheit, und das am r. Bein sich eigenwillig aufstauende Gewand nimmt an der Eindringlichkeit und Inbrunst der religiösen Sprache teil. Die unmögliche Stellung erinnert an 347.

Die deutsche Romanik lenkt unter dem Einfluß der Antike wieder mehr zur Natur zurück, so der Johannes der Naumburger Kreuzgruppe (um 1270). Die kühle Zurückhaltung des Wechselburger Stils im Ausdruck des Schmerzes (347) ist wie bei der gegenüberstehenden Maria (334) einem hemmungslosen Realismus gewichen. Der Körper ist unter der Gewandung fühlbar, aber auch diese nimmt am Schmerzensausbruch teil: sie lebt ganz von dem Gestus der unter dem Mantel gerungenen Hände. Wie eine Speerspitze senkt sich das harte Dreieck unter der l. Achsel dem Beschauer in die Seele.

Einen ähnlichen Richtungsunterschied zwischen erhobenem l. Arm und gesenktem Haupt, nur noch verstärkt durch den Kontrapost der unteren Gliedmaßen, zeigt Michelangelos unvollendete nackte, aus den Jahren 1530/31 stammende Figur, wegen eines unbearbeiteten



521. Francheville, Orpheus. Paris



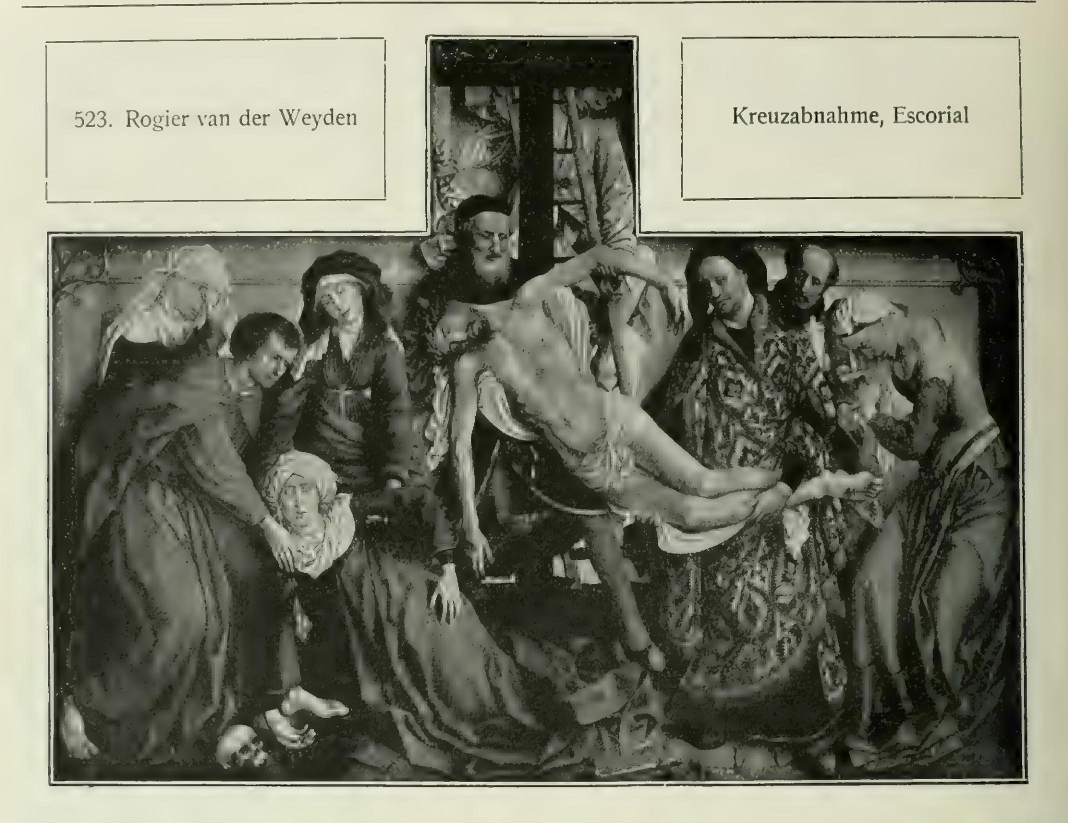
522. Eugen Delacroix, Paganini

Marmorstücks auf dem Rücken bald David, bald Apollo genannt. Vielleicht ist es besser, sie überhaupt unbenannt zu lassen, die Statue trägt ihren Wert in sich selbst durch den ausgesucht schönen Chiasmus des Kontraposts; dazu kommt, daß die Wendung und Senkung des Kopfes den Widerstand des im Gegensinne gehobenen Armes zu überwinden hat (vgl. 417). So wird der Körper in das lebendigste Kräftespiel gesetzt; die klassische Harmonie erinnert an die Blüte der griechischen Kunst. Ein Abgrund trennt diesen südlichen David-Apollo von dem nordischen Johannes, während der 25 Jahre frühere Davidkoloß (382) noch fast „gotisch" wirkt.

Aber nur einen Augenblick steht die Wage von Leib und Seele gleich: das Barock verschiebt das Gewicht wieder nach der Seite der Seele und macht den Körper ganz zum Instrument einer sich rückhaltlos gebenden seelischen Stimmung. Franchevilles Orpheus ist ganz schmelzende Melodie, mit der er das Herz des Unterweltgottes zu ruhren hofft; daher auch der bänkelsängerische Augenaufschlag zu dessen Thron, das fast weibische Wiegen in den Hüften bei aufgesetzter l. Fußspitze; den stützenden Cerberus kennen wir aus 319. Ein Blick auf 520 zeigt, wie sehr die klassische Schönheitsgrenze bereits überschritten ist.

In Delacroix' Paganini schließt sich der von uns durchmessene Kreis: eckige Silhouette der modern bekleideten Gestalt, die Beinstellung das Spiegelbild von 521, aber statt der Wendung nach außen ein Versenken der Seele in die dem Instrument entlockten Töne. Und auf unsern Ausgangspunkt zurückblickend: auch dort harte Umrisse, aber die Gebärde, dort aus religiöser Satzung hergeleitete Devotion, ist hier eigenstes Recht der Seele. Damit ist das Verhältnis bezeichnet jenes Urzeugen des Expressionismus zu dem Modernen, der von den Expressionisten als einer ihrer Väter angesprochen wird, Eugen Delacroix.

523. Rogier van der Weyden



Kreuzabnahme, Escorial

Die beiden Farbentafeln, die wir hier gegenüberstellen, zeigen wie kaum ein zweites Paar den tiefgreifenden Unterschied nördlicher und südlicher Malweise und der ihnen zugrunde liegenden nationalen Bedingtheiten. Stimmen sie doch sonst in allem Wesentlichen überein: nur die dem Lebenden am nächsten standen, die Mutter, der Lieblingsjünger, die liebende Jüngerin, sind unter dem leeren Kreuz in stiller Trauer um den Toten vereint, nichts stört diese weihevollen Augenblicke des Schmerzes, der Erinnerung, der innigen oder leidenschaftlichen Hingabe. Bei Rogier finden wir vor einer fast kahlen Hügellandschaft — denn auch die Natur trauert — auf einer Steinbank Maria vorgebeugt sitzen in weißem Kopftuch, blaurötlichem Kleid und blauem, über den Kopf gezogenen Mantel. Sie hält den leichenstarren Sohn auf ihrem Schoße, mit der Linken ihn umfangend, mit der Rechten das teure Haupt stützend, Wange an Wange pressend wie zu einem letzten Kuß, die tränenschweren Augen halb geschlossen. Aber die körperliche und seelische Last ist zu schwer. Der Lieblingsjünger, dessen Schutz der Sterbende sie anbefohlen, ist ihr nahe. Ganz in das symbolische Rot gekleidet, hat er sich auf beide Knie niedergelassen und stützt mit der Rechten die Seite Christi, mit der Linken das Haupt Marias, für die es in dieser gramvollen Stunde ein Trost sein muß, die Hand des Getreuen zu verspüren. Der Blick des fein gezeichneten, gramdurchfurchten Antlitzes ist unter den gradlinigen Augenbrauen auf das Haupt Christi herabgesenkt, der Mund ist herb verzogen; sein Schmerz ist tief, aber männlich, er weiß, daß er gerade jetzt stark sein muß. Von dem zwischen beiden eingebetteten Leichnam, der von guter anatomischer Beobachtung zeugt, schenkt uns der Realismus des Meisters nichts, ohne doch der Würde des Dargestellten etwas zu vergeben: das edle leichenblasse Haupt, die grausamen Wundmale, das aus ihnen und von der Dornenkrone herabgerieselte geronnene Blut malen ergreifend die ganze überstandene Qual. Und nun die zu den Füßen ihres Herrn auf ihr rechtes Knie betend hingesunkene Jüngerin! Über dem blauen, mehr ins Grünliche gehenden Kleid trägt sie einen dunkelvioletten Mantel, unter dem weißen Schleiertuch fällt das gelöste, wie bei Johannes rötliche Haar, womit sie einst des Herrn Füße getrocknet, zu beiden Seiten herab, der Aus-









druck des Schmerzes in dem stark gebauten, aber edeln Antlitz, das sich über die gefalteten Hände beugt, ist von zartester, innigster Empfindung. So hebt sich ihre Gestalt wie gegenüber die des Johannes mit Haupt und Schultern in schön gezeichnetem Umriß vom Abendhimmel ab, der von strahlendem Gelb über Rot zu Dunkelblau übergeht. Der fromme Zweck des kleinen Bildes, den Leichnam Christi der stillen häuslichen Andacht darzubieten, ist unübertrefflich erreicht.

Fra Bartolommeos Pietà ist sein letztes großes Werk, jedem, der es einmal gesehen, unvergeßlich. Und doch welch eine andre Welt! Die Geschlossenheit der Komposition ist die gleiche, aber sie ist auf italienische Weise erreicht, die so wenig wie die Antike die Leichenstarre kennt. So behält der Leichnam Christi noch ganz die Beweglichkeit des warmen Lebens. Das Aufsitzen des Körpers auf einer nicht weiter motivierten, mit einem Leintuch bedeckten Unterlage — sozusagen eine Hilfskonstruktion — gibt die Möglichkeit, dem Haupte Christi die Häupter der Mutter und des Jüngers zwanglos zu nähern, ermöglicht auch der verzweifelten Jüngerin, die Füße des Herrn zu umklammern, ohne diese in eine unschöne Lage zu bringen. Im Gegensatz zu Rogier fällt hier Johannes die schwerere physische Aufgabe zu, während Maria nur das Haupt und den linken Arm stützt. So erscheint die Lage des Leichnams gesichert und mit Ausnahme von Johannis linkem Arm, dessen Tätigkeit sich leicht ergänzt, offenbaren sich die organischen Funktionen aller Beteiligten in schönem Linienfluß. Bei Rogier ist die Lage des Leichnams unsicher und nur für den Augenblick haltbar, und wenn auch die Funktion der übrigen, unter der Bekleidung verborgenen Glieder und Gelenke der Prüfung standhält, so bleibt doch über beides, Körper und Gewand, ganz im Sinn der Gotik die starre Linie Herrin. In der Plastik der Gruppe, dem Erbe der Antike, liegt das, was das Werk des Renaissancemeisters von dem des Gotikers unterscheidet. Im Seelischen wird man, ohne dem frommen Florentiner Maler zu nahe zu treten, dem Brüsseler Stadtmaler den Vorzug geben. Das Motiv des von Maria gestützten Armes Christi, eine schöne Pose, ist von Raffaels Grablegung übernommen, der sie einem römischen Marmorsarkophag entlehnt hat; die bleichen Profile von Mutter und Sohn bleiben sich fern, in den regelmäßig schönen Zügen des Jüngers kann sich fast nur die körperliche Anstrengung, in denen der Jüngerin überhaupt nichts Seelisches ausdrücken; eine echt südliche Geste tritt dafür ein, die zugleich als Gegengewicht gegen die andre Seite wirkt. Auch das brennende Ziegelrot gehört mit in die Gleichgewichtsrechnung, es weicht nur wenig von dem mit dem komplementären Grün sich begegnenden bei Johannes ab, während die traditionellen Farben bei Maria, Rot und Blau, in Purpur- und Schiefergrau verschoben sind. Fra Bartolommeo hat nicht nur Leonardos Helldunkel in seine Maltechnik aufgenommen, er hat auch die farbenfrohe venezianische Schule an Ort und Stelle studiert und zuletzt noch die römische auf sich wirken lassen; die Beweinung ist „vom Geiste Raffaels berührt". So ist Bartolommeo der sympathischste Vertreter der Hochrenaissance am Ursprungsort der Frührenaissance, und als solcher geradezu klassisch.

Rogiers Kreuzabnahme (523) zeigt uns die Kunst des Meisters von einer neuen Seite. Die schmerzliche Arbeit ist im wesentlichen schon getan, der letzte Helfer steigt, eben noch den linken Arm des Leichnams stützend, von der Leiter herab. Joseph von Arimathia, im Standmotiv noch etwas ungelenk, hält, von dem prächtig gekleideten Nikodemus nur wenig unterstützt, die teure Last mit sichtlicher Anstrengung in seinen Armen, wie bei dem Beweinungsbilde kam es dem Künstler darauf an, den Leichnam Christi möglichst vollständig, also von vorn gesehen, der Verehrung darzustellen, nicht auf den dramatischen, sondern auf den symbolischen Vorgang; auch das Kreuz hat wesentlich symbolischen Wert. Diesen steigert die strenge architektonische Form. Die Szene spielt sich nicht in der freien Natur, sondern scheinbar, wie bei einem geschnitzten Altarschrein, in einer flachen Nische mit neutralem Hintergrund ab, dadurch wird der Vorgang aus der Wirklichkeit in ein höheres künstlerisches Dasein erhoben, ja er ist förmlich ein lebendes Bild. Wie einerseits die Kurve der konvulsivisch die Hände ringenden Magdalena in Johannes ihr Widerspiel findet, so soll anderseits die ohnmächtig werdende Mutter Christi den Gläubigen in einer möglichst gleichartigen Lage und Haltung und damit gewissermaßen auch seelisch als Reflex des Sohnes gezeigt werden. Im übrigen allmähliches Abklingen der innern Ergriffenheit vom Fortissimo der Magdalena bis zum Piano herab, ein Seelengemälde ergreifendster Art, das durch die Mittel der Kunst den einmaligen zeitlichen Vorgang ins Dauernde, Allgemeingültige erhebt und ihm dadurch Ewigkeitswirkung sichert.



524. Duccio. Vom Dombild zu Siena



525. Andrea del Sarto. Florenz



526. Giotto, Unterkirche Assisi



527. Karl Caspar, Noli me tangere

Eines der ergreifendsten biblischen Motive, dieses Noli me tangere! Der Auferstandene und die Jüngerin, die auf das eine Wort des Herrn: Maria! mit dem Rufe: Rabbuni, d.i. Meister, auf die Knie niedersinkt und sehnsüchtig die Hände nach ihm ausstreckt. Doch Er muß sie abweisen: „Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater.“ Gerade die zarten seelischen Beziehungen, die hier obwalten, bilden einen feinen Gradmesser für die nach dem Volkstum unterschiedene und mit dem Wandel der Zeiten sich ändernde künstlerische Auffassung. Prüfen wir unsere Bilder zunächst auf die äußere Anordnung der Figuren, so ergeben sich zwei Reihen: Christus rechts, Maria von Magdala links ist vorwiegend der italienische, die umgekehrte Stellung vorwiegend der deutsche Typus, nur daß Schongauer und neuerdings Karl Caspar in die italienische, Tizian in die deutsche Reihe hinüberspringt; Correggio und Barocci stehen aus besonderen Gründen für sich allein. Jene eröffnet der große Sienese Duccio, der Vorläufer des größeren Florentiners Giotto: in einer Felslandschaft, die das Grab des Herrn birgt, aber durch Bäume und Bodengewächse zugleich als Garten gekennzeichnet ist, Christus mit der Kreuzesfahne und die Jüngerin, beide, wie es die goldschimmernde Kunst von Siena liebt, mehr lyrisch als dramatisch empfunden. Da packt der Florentiner (526) kräftiger zu: statt schüchterner Annäherung und zarter Ablehnung heftiges Ausstrecken beider Arme auf der einen Seite, entschiedene Abwehr auf der andern.





528. Martin Schongauer. Kupferstich



529. Dürer. Holzschnitt. Kleine Passion

An Stelle des Spatens oder der Hacke, die Christus hier führt („sie meinte, es wäre der Gärtner“), hält er in der Wiederholung der Komposition in der Arenakapelle zu Padua bei sonst wenig veränderter Fassung wie bei Duccio die Kreuzesfahne. Andrea del Sarto — es ist ein Werk seiner Frühzeit — steigert auf der einen Seite die Aktion, auf der andern dämpft er sie: er gibt Magdalena im Begriff, in die Knie zu sinken, „Christus ist in Haltung und Bewegung affektiert, und die abweisende Gebärde der Rechten ist lahm“. Der seelische Gehalt ist eben nicht Sartos stärkste Seite (vgl. 466).

Den Typus Duccio-Giotto nimmt Schongauer auf, nur setzt er die italienische Formensprache in seine deutsch-gotische um. Jene wirkt nach Art der Antike durch plastische Übersichtlichkeit der Figuren auch unter der Hülle der Gewandung, diese bei magerem Körperbau durch zierlich spitze Bewegungen und das Spiel flatternder oder in knittrigen Falten sich stauender Gewandmassen. Darum muß man bei dem Deutschen die spinnenartig gekrümmten linken Hände erst suchen, und das Motiv der ausgestreckten Rechten ist bei Christus wie bei Magdalena unklar: man könnte auf den ersten Blick glauben, sie wolle das auf den Boden gestellte Salbgefäß — sein Inhalt war für den Leichnam dessen bestimmt, den sie lebend vor sich sieht — vor Christi Zugriff schützen. Und doch, wer wollte den pathetischen Formalismus des Italieners eintauschen gegen die unbeholfene Innigkeit des Deutschen!

Von der Zaghaftigkeit Schongauers scheint zunächst keine Brücke hinüberzuführen zu der kraftvollen Geschlossenheit seines geistigen Schülers Albrecht Dürer. Und doch ist, wenn wir nicht irren, das Blatt der kleinen Holzschnittpassion eine künstlerische, dabei aber höchst schöpferische Kritik seines Vorbilds. Ausgangspunkt war wohl das Salbgefäß; Dürer beseitigt jedes Mißverständnis, indem er es geradezu zum Angelpunkt seiner Komposition macht: er läßt Magdalena mit der Linken sich darauf stützen. Dies neue Motiv erfordert eine völlige Umgruppierung; das ist der Ursprung des von dem italienischen abweichenden deutschen Typus. Und nun stellt Dürer — ein ganz neues, ein malerisches Moment! — sein streng aufgebautes Gruppendreieck mitsamt der reichen Landschaft dem Evangelium gemäß in ahnungsvolle Beleuchtung: es ist der Ostermorgen! Dabei gibt er beiden Figuren eine solche Stellung zur Bildfläche, daß sie Lichter und aufgehellte Schatten in reizvoller Abwechslung zeigen. Die aufgehende Sonne mit ihren Strahlen, die viel weiter links stehen müßte, ist, weil der Graphiker statt mit der Farbe nur mit Schwarz und Weiß wirken kann, mit ins Bild gerückt. — Karl Caspar ist, der Zeit vorgreifend, hier eingereiht, weil er in den italienischen Typus hinüberspielt; er zeigt, nicht gerade mit Erfolg, das Bestreben der „neuen“ Kunst, mit ihren mehr andeutenden Malmitteln den seelischen Gehalt aus der biblischen Szene herauszuholen.



530. Hans Holbein d. J., Ölgemälde. Schloß Hamptoncourt, London

Fortan bleibt im Norden Dürer maßgebend für Stellung der Figuren und malerische Behandlung. Damit paart Holbein eine blitzartig wirkende dramatische Kraft. An der Stätte Golgatha dämmert der Morgen auf, in scharfen Umrissen heben sich vorn die Hauptfiguren, hinten Baum und Fels ab, in überirdischem Licht erstrahlt das Felsengrab. Wie Maria von Magdala Jesus auf seinen Ruf: „Maria!“ wiedererkennt, wie ihr Mund in freudigem Schrecken „Meister!“ ruft, während das forschende Auge im unsicheren Zwielicht die geliebten Züge sucht und der lebhaft ausgestreckte Arm nach ihm tastet, alles das trägt den Stempel des Genius ebenso wie das Widerspiel, die scharf eingezogene Silhouette Christi und die verdoppelte Abwehr der Hände. So ist der charakteristische Ausschnitt zwischen beiden Figuren der malerisch-dramatische Brennpunkt des Bildes; er hat auch noch für zwei Hintergrundfiguren Raum, Johannes und Petrus, die vom Grabe zurückkehren, jener gläubig, Petrus trotz genauer Untersuchung des Grabes zweifelnd und lebhaft gestikulierend. – Einen weiteren Fortschritt im Sinne des rein Malerischen — Holbeins Gemälde ist eher farbig zu nennen als malerisch im eigentlichen Sinne — bringt mit den Mitteln seines mystischen Helldunkels der große Rembrandt. In düsterer Felslandschaft Christus mit der Jüngerin allein. Überirdisches Licht, von Christi Gestalt ausstrahlend, fällt auf die Kniende, sehnsüchtig die Arme Breitende. Keine schöne Linie wie bei Tizian, kein dramatischer Moment wie bei Holbein, und doch, wie geheimnisvoll visionär Christus, wie innig die Hinneigung, wie zart die Ablehnung! Der Wechsel von Licht und Schatten erinnert an Dürer. — Uhde kehrt zurück zur Beleuchtung Dürers; wie bei Tizian rötet die Häuser auf dem Berge der erste Sonnenstrahl; die Haltung Christi klingt an Rembrandt an; die Kluft zwischen ihm und dem Weibe wie bei Sarto; das seelische Moment des Wiedererkennens wie bei Holbein, wenn auch in anderer Form: das hellbeleuchtete Antlitz, die wunderbar fein modellierten Hände dieses Mädchens aus dem Volke sprechen nur das eine Wort: Rabbuni! — So lehrt uns dieser Gang durch die beiden Kunstwelten, daß mit der malerischen Auffassung des Nordens vielfach eine seelische Vertiefung Hand in Hand geht, welche der auf die plastische Erscheinung aufgebauten italienischen versagt bleibt.



531. Rembrandt van Rijn. Museum, Braunschweig



532. Fritz von Uhde. Neue Pinakothek, München



533. Tizian. Nationalgalerie, London

Und nun Tizian! In einer großgesehenen Landschaft, wo weiche Dämmerung noch im Kampfe liegt mit dem durch die Wolken brechenden Morgenlicht, das bereits die alte Burg mit der vorgelagerten Häusergruppe rötet, der Auferstandene, nur mit Hüfttuch und Toga (437) bekleidet, vor ihm tief auf den Boden hingesunken die Jüngerin. Sie war bei dem Worte Maria! in freudigem Erschrecken in die Knie gesunken und hatte sich, die Linke auf das Salbgefäß gestützt, wie das nachschleppende Gewand zeigt, zu ihm herangeschoben. Christus aber weicht, sein Gewand vorziehend, ihrer Berührung aus und neigt sich zugleich erbarmungsvoll ihr entgegen. Wie aber kommt dies südliche Farbenwunder in unsere nordische Reihe? Vergleicht man das Stützmotiv der Magdalena, ihre zaghaft erhobene Rechte, die Landschaft mit der scharfen Biegung des zum Stadttor sich emporschlängelnden Weges, endlich die Seitenbeleuchtung der Figuren und die geröteten Häusergiebel mit Dürer, so erkennt man, daß Tizian auf dem von ihm hochgeschätzten Meister fußt, dessen Blätter auf dem Handelswege leicht nach Oberitalien gelangten. Auch hier ist der leidenschaftlichere südliche Pulsschlag zu spüren. Dürers Christus hatte immer noch die Steifigkeit Schongauers beibehalten, auch Magdalena ist nur mäßig bewegt, überhaupt dürfte bei Dürer über dem formalen Problem das Seelische nicht ganz zu seinem Recht gekommen sein. Hier greift Tizian ein. Das hinreißende Pathos der in sich wunderbar kontrastreichen Figur des Erlösers wie der auf den Knien sich heranschiebenden schönen Sünderin entbehrt sogar eines leise sinnlichen Einschlags nicht. Der Schimmer des Morgenlichts bindet die Gruppe auch rein malerisch zusammen; auch der junge, die ganze Bildhöhe durchquerende Eichbaum hat vorzugsweise den malerischen Zweck, durch den Kontrast die Lichtbewegung der Atmosphäre zu steigern.



534. Correggio. Museum, Madrid



535. Federigo Barocci. München

Wie unerschöpflich solch ein biblisches Thema für einen großen Meister selbst bei engstem Anschluß an die Tradition ist, zeigt das Beispiel Correggios. Eine halbe Zeile im Text weiter, und wir haben ein ganz neues Bild. Das Wort „Rühre mich nicht an" ist bereits gesprochen, „willenlos weichen vor seiner sanft abweisenden Hand die Arme zurück, die ach! sein Gewand nur berühren möchten". Er aber fährt fort: „denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater. Gehe aber hin zu meinen Brüdern, und sage ihnen: Ich fahre auf zu meinen Vater und zu eurem Vater, zu meinen Gott und zu eurem Gott." Und „den Liebesblick zu ihr niedersendend, wendet er sich, in der strahlenden Herrlichkeit seines Leibes den Boden kaum berührend, zum Gehen, und die Bewegung seiner Arme scheint mit unwiderstehlicher Gewalt sie in die Höhen, zu denen sein Weg ihn führt, ihm nachzuziehen. Erlöst auch sie, wird sie ihm folgen". Auch hier „flutet ein Strom des Lichtes über die Gestalten und läßt den Himmel über der einfach erhabenen Landschaft erstrahlen" (Thode).

Dem mächtigen Einfluß der Kunst Correggios, seinem Farbenschmelz und malerischen Helldunkel wie seiner Neigung zu diagonaler Vertiefung (vgl. 445) ergab sich ein Landsmann Raffaels, Federigo Barocci aus Urbino, neuerdings unter die führenden Barockmeister eingereiht. In dem Münchener Bilde weiß er der Begegnung eine ganz neue Note abzugewinnen. Sie geschieht wie bei Holbein am Felsengrabe selbst. Magdalena hatte es leer gefunden und war weinend davor niedergesunken. Bei dem Liebesklang ihres Namens nimmt sie das Tränentuch von den Augen und erkennt mit freudigem Staunen den in hoheitsvoller Schönheit strahlenden Auferstandenen, der den nackten Fuß auf die geborstene Grabplatte setzt und mit sprechender Gebärde sich ihr zuwendet. Der hohe Rundbogen zeigt in hellem Licht Stadt und Schloß Urbino. Freilich kann man zweifeln, ob seelische Vertiefung oder rein sinnliche Freude an der Erscheinung dem Maler den Pinsel geführt hat: Christus im Schmuck blonder Locken und eines mächtig ihn umhüllenden blauen Mantels, Magdalena in einer Robe von Goldbrokat. Und doch liegt gerade in dieser glühenden malerischen Verschmelzung des Sinnlich-Geistigen die Seele des Barock: von Manierismus kann keine Rede sein, wo diese Verschmelzung so wie hier gelingt.



I — II — III — IV

1. Bartholomäus, 2. Jakobus d. J., 3. Andreas. — 4. Petrus, 5. Judas, 6. Johannes. — Christus. — 7. Thomas, 8. Jakobus d. Ä., 9. Philippus. — 10. Matthäus, 11. Thaddäus, 12. Simon

536. Leonardo da Vinci, Das heilige Abendmahl. Sta Maria delle Grazie, Mailand. Nach einem Stich von Raphael Morghen

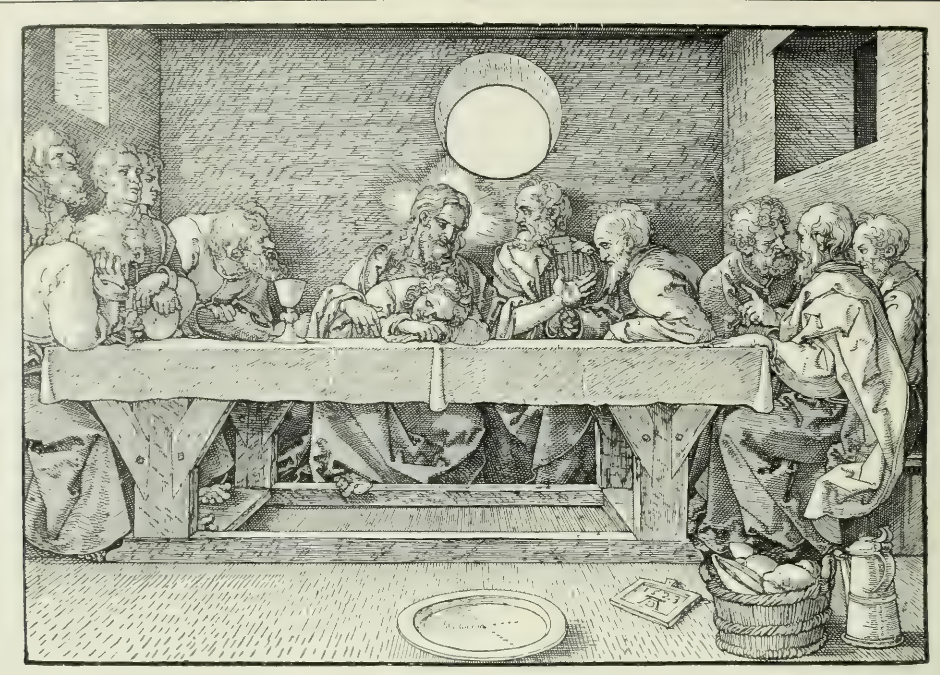
Die Höhe des italienischen Abendmahlbildes bezeichnet Leonardos leider fast zerstörtes Wandgemälde. An langer Tafel Christus inmitten der zwölf Jünger. Er hat das furchtbare Wort gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten", und nun wogt und brandet es um ihn her wie um den unerschütterten Fels die sturmbewegte See. „Herr, wer ist's?" lautet die bange, mißtrauische, entrüstete Frage. In der Tat, wie Wellen, die sich zusammenziehen und ausdehnen, aufeinanderprallen und wieder auseinandertreten, so schwanken die vier Gruppen zu je drei Jüngern hin und her. Symmetrisch entsprechen sich die inneren gedrungenen (II u. III) und die äußeren gedehnten Gruppen (I u. IV), aber diese Symmetrie wird wieder aufgehoben, indem Gruppe I und II zusammenstoßen, III und IV auseinandertreten. Von diesen wirft sich III auf Christus selbst, II ballt sich mit dem Lieblingsjünger Johannes zusammen: so bleibt nur links von Christus eine kompositionell sehr wirksame Kluft. Gruppe I leitet die Bewegung über II nach innen fort, in



537. Dirk Bouts, Einsetzung des hl. Abendmahls. Löwen

Gruppe IV wendet sie sich nach außen, um in den Händen wieder zur Mitte zurückzufluten. Gruppe II und IV, eine kurze und eine lange Welle, bilden in sich eine Gesprächseinheit, Gruppe I und III, eine lange und eine kurze Welle, wenden sich vereint, diese fragend, jene lauschend, Christus zu. Auch sonst allenthalben wirksamste Kontraste; man gehe Stellung, Haltung, Bewegung, die ungemein beredte Sprache der Hände und Mienen, die Haar- und Barttracht, die Kleidung im einzelnen durch: wohin man blickt, ein Rechnen mit Gegensätzen, und was das Erstaunlichste ist, die Rechnung geht ohne Rest auf! In den äußeren Zutaten nur das als Gegengewicht gegen die wuchtige Horizontale des Tisches Notwendige, die Gliederung der Seitenwände durch Teppiche, die Durchbrechung der Rückwand; das breitere Mittelfenster isoliert das Haupt Christi und setzt es vor einen lichten Hintergrund. Balkendecke und Bodenbelag wirken zur Gewinnung der Raumtiefe mit. Die Ruhe all dieser Linien steigert den Eindruck unruhigen Wogens der Tischgenossen.

Dagegen der Altniederländer Dirk Bouts aus der Nachfolge der Gebrüder Jan und Hubert van Eyck (541 f.)! Wie feierlich ernst die Stimmung der tief ergriffenen rührenden Gestalten, die in dem im edelsten gotischen Geschmack gehaltenen Raume versammelt sind! Freilich ist der wiedergegebene Moment ein anderer als dort, daher sind auch die Jünger nur wenig bewegt und wie in der italienischen Malerei vor Leonardo nicht zu Gruppen zusammengeschlossen. Auch in ihrer äußeren Erscheinung ist verhältnismäßig wenig Unterschied, nur Christus ist durch Steigerung der Gesichtsformen über die Jünger emporgehoben. Beiderseits von ihm erkennt man Johannes und Petrus; in dem Jünger vorn links mit dem beschatteten Gesicht wird man, wie bei Leonardo, den Verräter Judas vermuten dürfen. Angesichts des großen quadratischen Tisches, für dessen Anordnung die Darstellung der Mysterienspiele maßgebend war, bemerken wir erst, daß Leonardo seine langgestreckte Tafel verkürzt hat; nicht alle zwölf Jünger fänden an ihr Platz, denn die Vorderseite blieb nach italienischer Sitte zum Anreichen der Speisen leer. Mit großem Wirklichkeitssinn hat, entgegen der nur die allgemeinen Züge wiedergebenden Art des Italieners, der aus Haarlem nach Löwen eingewanderte Flame den gotischen Saal ausgestattet und durch Durchbrechung der Wände für Ausblicke ins Freie gesorgt. Mit wahrer Liebe versenkt er sich in das Stoffliche, ein individualisierender Zug der nordischen Kunst, welcher der typisierenden italienischen im allgemeinen fremd ist. Zur Gewinnung der Raumtiefe wirken Fußboden und Decke mit. In der Gestalt hinter Christus werden wir den Stifter des Bildes, in dem Manne mit der Mütze vielleicht den Maler selbst zu sehen haben.



538. Albrecht Dürer, Das hl. Abendmahl. — Holzschnitt. 1523

Das Blatt Dürers, gleichweit entfernt von symmetrischer Konstruktion wie von regelloser Willkür, zeigt die volle Edelreife seines Stiles. Wohl klingt manches an Leonardo an, aber Judas hat sich bereits entfernt, und das Thema ist nicht der stürmische Aufruhr, sondern seine Nachwehen in den Gemütern der Getreuen: die stumme Versunkenheit, das Staunen über das Unbegreifliche in dem links zusammengedrängten Jüngerhäuflein, in der Gruppe rechts die Erörterung über den Vorfall, endlich in der Mitte der laute, entrüstete Protest aus dem Munde des Petrus, der mit gepreßt ineinandergefalteten Händen den Kopf zu Jesu herumwirft. Dieser selbst hoheitsvoll; aus seiner großen Gebärde spricht der tiefe Schmerz um den Verlorenen (vgl. 407). Das gemütvolle Motiv des Jüngers, „der an der Brust des Herrn liegt", das erst Leonardo aus der italienischen Kunst verbannte, läßt sich Dürer nicht rauben. Tief empfunden ist auch das Motiv des greisen Jüngers, der seine Rechte auf Petri linke Schulter legt. Auch von links her lauscht ein Jünger mit aufgestütztem Ellenbogen dem Gespräch der Mitte; bedeutungsvoll steht gerade in dieser an Leonardo erinnernden Zäsur der Komposition der Abendmahlskelch. Das auffallende Rundfenster betont im Verein mit der wie zufällig am Boden stehenden runden Platte die zwischen Christus und Petrus hindurchgehende, etwas nach rechts verschobene ideale Achse der Komposition.

Auch Eduard v. Gebhardt gliedert, wie Dürer, in freiem Rhythmus dreiteilig, nur daß die Einschnitte durch die beiden Vordergrundfiguren maskiert werden. Die Mittelgruppe ist mit feiner Motivierung dem Blick freigegeben, nur der verwaiste Schemel des Verräters Judas steht bedeutsam da. Die Gruppe links ist zum guten Teil aus Gruppe I und II bei Leonardo herausentwickelt, die Gruppe rechts, in sich nur halbwegs geschlossen, wird durch den sich entfernenden Judas wie durch einen Akzent künstlerisch zusammengehalten. Die Köpfe der Apostel sind Charaktertypen esthnischer Bauern, unter denen der Pfarrerssohn aufwuchs, das Ganze ein kerniges Werk tiefinnerlicher protestantischer Frömmigkeit.

Auf Gebhardt fußt Fritz v. Uhde. Sein Thema ist mit leiser Variierung das Abendmahl als Abschiedsmahl — der eben zur Tür hinausgehende Verräter ist ebenso vergessen wie sein links im Vordergrund zur Seite geschobener Schemel. Aber an Stelle der tektonischen Gliederung des Raumes und der mehr oder minder symmetrischen figürlichen Gliederung ist ein neues Kunstprinzip getreten, das Licht, das dem Beschauer entgegen durch das groß-



539. Eduard v. Gebhardt, Das hl. Abendmahl. Nationalgalerie, Berlin



540. Fritz von Uhde, Das hl. Abendmahl. In Privatbesitz, Berlin

teilige Fenster hereinflutet, das in den Zimmerecken dämmert, vom weißen Tischtuch zurückgeworfen den eigenen Schatten aufhellt und mit seinem Schimmer die Silhouette Christi und der armen ihn umgebenden Fischer wie mit einem Heiligenschein verklärt. Daraus und aus dem Bestreben, Christus dem Beschauer nahezurücken und in ihm den stärksten Kontrast von Licht und Schatten zu vereinigen, ergibt sich die schiefe Anordnung: der Impressionismus, den Uhde vertritt, hebt mit Notwendigkeit die Monumentalität auf. Auch die Gruppen löst das Licht auf; wie in den Anfängen der Kunst sind die Jünger meist isoliert, aber indem sich aller Blicke auf Christus richten, ist ein einigender Mittelpunkt gewonnen.



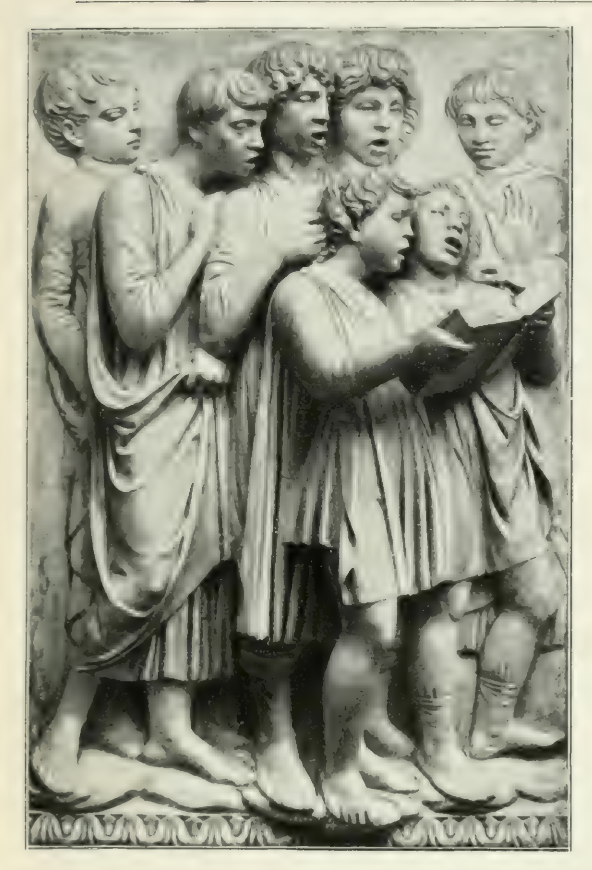


541. 542. Jan van Eyck, Singende und musizierende Engel vom Genter Altar. Brüssel

Zu derselben Zeit, wo in der von den Medici geleiteten florentinischen Stadtrepublik ein wundersam neues Kunstleben sich zu regen begann, begab sich in den nördlichen Landen ein anderes Wunder der Kunst, das mit einem Schlage eine neue Welt auftat, der Genter Altar, das Meisterwerk der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck. Auch diese Wunderblume entfaltete sich auf dem Boden eines aufblühenden, von den mächtigen burgundischen Herzögen einsichtsvoll beschützten städtischen Lebens, dem der aus Industrie und Handel reichlich zuströmende Segen die Mittel bot, der Prachtliebe seiner Fürsten nachzueifern. Und zu der Gunst des Nährbodens kam die einer Atmosphäre, die wie in Venedig von der Seefeuchtigkeit gleichmäßig durchtränkt die Gegenstände wie in einem durchsichtigen Medium schwimmen läßt und ihrer Farbe auch in der Entfernung nichts von ihrer Leuchtkraft und Frische raubt.

Für diese Farbenfreudigkeit erfand oder vervollkommnete, Vorhandenes entwickelnd, Hubert van Eyck das technische Mittel, die Ölmalerei, die im Gegensatz zu der mühseligen Temperamalerei die Farben noch in feuchtem Zustande auf der Bildtafel zu verschmelzen und so der glanzvollen Wirklichkeit in einem bis dahin unerhörten Grade nahezukommen erlaubte. Und nun trat diese neue Farbenkunst der Altniederländer sogleich mit ihrer räumlich und inhaltlich größten Leistung in die Erscheinung, einem monumentalen, vielteiligen Werk, einer noch ganz im mittelalterlichen Geiste gehaltenen Enzyklopädie des Heils, deren einzelne Stücke heute in Brüssel wieder vereinigt sind. Wir stellen aus dem reichen hier aufgespeicherten Kunstschatze zwei Tafeln zusammen mit zwei Marmortafeln der Sängerkanzel, welche fast zu gleicher Zeit Luca della Robbia (479) für den Florentiner Dom schuf.

Auf der einen Tafel singt ein achtköpfiger Chor halbwüchsiger lieblicher Mädchenengel ohne Flügel, in schweren brokatenen Meßgewändern vor einem aus Eichenholz geschnitzten gotischen Schrein mit beweglichem Pult, doppelstimmig den Preis des Herrn. Mit welchem Realismus hier das Stoffliche behandelt ist, läßt selbst die farblose Wiedergabe ahnen. Aus dieser schweren kirchlichen Pracht tauchen die acht frischen, blondgelockten Mädchenköpfe





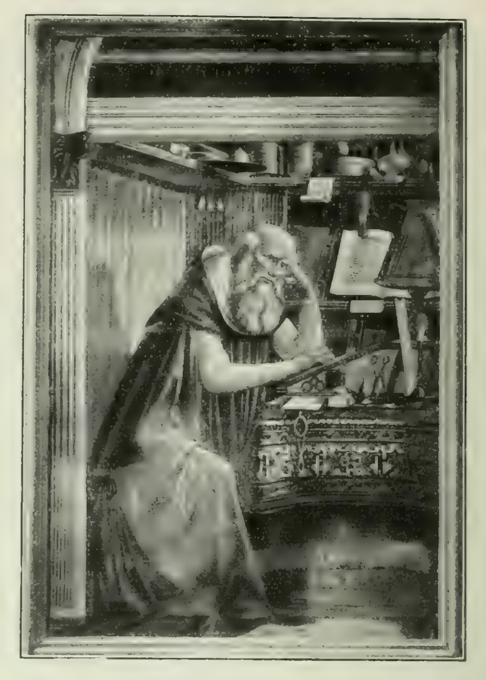
543. 544. Luca della Robbia. Von der Sängerkanzel im Dom zu Florenz

auf, eifrig-ernst das langgezogene Halleluja, den Schlußakkord des 150. Psalms, nach dem durch die Chormeisterin angegebenen Takte aushaltend. Der Meister hat gut beobachtet: deutlich unterscheiden sich die tiefen Stimmen, die jede seitliche Neigung des Kopfes vermeiden, von den hohen, die mit zur Seite geneigtem Kopfe die Oberlippe schürzen und die Stirne runzeln. Eine klar ersichtliche Gruppierung der zweimal vier Stimmen hat der Künstler nicht versucht, ja nicht einmal erstrebt. Auf der gegenüberstehenden Tafel hält die gleichfalls aufs kostbarste bekleidete Orgelspielerin, ganz in ihr Spiel versunken, den C-dur-Dreiklang aus, während die Viola- und die Harfenspielerin, die gerade pausieren, den Takt mit den Fingern abzählen. Hinter ihnen füllen die Köpfe von drei weiteren Engeln aufs geratewohl den Raum.

Das erste, was uns bei Luca in die Augen fällt, ist die bei van Eyck vermißte übersichtliche Gliederung: auf dem ersten Relief bauen sich zwei jüngere hohe, drei ältere tiefe Stimmen, eng zusammengeschmiegt, stockwerkartig übereinander auf, und auf einem dritten Reliefgrunde ist rechts in flacher Erhebung der taktschlagende Chordirigent angedeutet, dem links ein zweiter halbwüchsiger, zuwartender Knabe entspricht. Ebenso klar gliedert sich die Gruppe des zweiten Reliefs. Auch Luca hat die Natur köstlich belauscht, die Stimmen, wenn auch absichtsloser und abwechslungsreicher, differenziert. Auch die leichte, dem Klima entsprechende Bekleidung dieser frischen Knabenschar ist nach dem Alter verschieden. Alles in allem: „Gebundene Feierlichkeit dort, unmittelbares Leben und schlichte Natürlichkeit hier“, große Gegensätze, mit denen die von Farbe und Form Hand in Hand gehen. Der Ausgleich zwischen diesen Gegensätzen wird in der Folge angebahnt, indem die Leuchtkraft der Farbe von Antonello da Messina nach Venedig gebracht, die Strenge der Form durch Dürer und Holbein in die deutsche Kunst eingeführt wird.



545. Albrecht Dürer, Der hl. Hieronymus
Holzschnitt. 1511



546. Ghirlandajo, Der hl. Hieronymus
Fresko. Florenz

Was dem kälteren germanischen Norden eignet, dem Südländer dagegen fehlt und fehlen muß, das ist, in enger Verknüpfung äußerer Lebensbedingungen und seelischer Werte, das Trauliche, Heimelige, Gemütliche des Innenraums und der Sinn dafür. Der Südländer lebt vorzugsweise in der Öffentlichkeit, ein Heim in unserem Sinne kennt er nicht; den Nordländer bannt die Ungunst des Klimas großenteils in seine vier Wände, während das Leben in der Öffentlichkeit für ihn weniger Reiz besitzt. Darum schlagen hier die Vorzüge und Mängel italienischer und germanischer Kunst in ihr Gegenteil um: die germanischen Maler sind die Meister des Interieurs, die italienischen ermangeln gerade dieser intimen Stimmung. Vergleichen wir den hl. Hieronymus von Ghirlandajo und von Dürer. Unter jenem könnte stehen: „Der hl. Hieronymus, berühmter Bibelübersetzer, in seinem Arbeitszimmer." In der Tat, das bekannte Gelehrtenbild: nachdenklich gestützter Kopf, im Schreiben innehaltende Feder, Blick auf den Beschauer gerichtet. Aber die Tiefe des Raums ist nicht gewonnen, und die Hauptmerkwürdigkeit, der Löwe, das fromme Haustier, dem der Heilige einst in der Wüste den Dorn aus dem Fuße zog, fehlt. „Zu den himmlischen Tönen will der tierische Laut nicht passen." Dagegen halte man Dürers Holzschnitt von 1511! Als ob man das stille Gelehrtenheim durchs Schlüsselloch belauschte: vorn der brave Hauslöwe, den Schweif zwischen den Tatzen, in Schlaf oder fromme Betrachtungen versunken still vor sich hindämmernd; in die Tiefe zurückgeschoben, und doch fast die Hälfte der Zelle füllend, der Stubenheilige, dessen Würde in dem gotischen Faltengekräusel seines weiten Kardinalsmantels über die Bank flutet. Der an einer Schnur über den Rücken hängende Kardinalshut übernimmt die Rolle des Heiligenscheins. Mit dem mancherlei Krimskrams der Ausstattung kontrastiert bei beiden, Ghirlandajo wie Dürer, die ruhige Masse des Vorhangs; aber statt toten Gefältels entwickelt er bei Dürer ein lebensvolles Faltenspiel, schafft Raumtiefe und Lichtkontraste und begegnet sich wirksam mit der rechtsseitigen Wölbung der engen Gelehrtenzelle.

Und fernerhin das erweiterte und abgeänderte Programm im Kupferstich von 1514! Eine große spätgotische Stube, durch deren Butzenscheibenfenster die liebe Sonne scheint, die Hausmenagerie durch einen schlafenden Hund vermehrt, eine diwanartig umlaufende Bank



547. Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäus
Kupferstich. 1514

mit Kissen und Büchern, ein Tisch mit kleinem Pult, woran der Heilige schreibt, über ihm Hut und Stundenglas, am Fenster ein ernster Totenschädel, vom Deckbalken herabhängend, raumbildend, ein mächtiger birnenförmiger Kürbis, auch sonst an Boden und Wänden allerlei Hausrat, kurz, eine gut in Ordnung gehaltene, aber nicht eigentlich aufgeräumte Stube, über deren Stimmungszauber man den fleißigen, über sein Pult gebeugten Heiligen fast übersieht; dabei eine beruhigende Linien- und Lichtführung, und in der Maserung des Holzes, den seidenen Kissen, den Fellen der Tiere eine Wiedergabe des Stofflichen, wie sie dem Holzschnitt versagt war: alles wunderfein zu lesen in Heinrich Wölfflins Dürerbuch.



548. Stephan Lochner, Anbetung
Altenburg



549. Martin Schongauer, Heilige Familie
Wien

Der Stimmungszauber dieser Blätter Dürers entquillt einem besonderen Zuge deutschen Wesens, dem deutschen Gemüt. Denkt der meist in der Öffentlichkeit lebende Romane stets an die Selbstdarstellung, so schließt sich der Deutsche gern von der Außenwelt ab, um mit „dem Herzen, das sich selber kennt“, allein zu sein. Aber er zieht in dieses sein Selbst auch die unbelebte kleine Welt um sich her mit hinein. Die Abwesenheit äußerer Zwecke, die Versenkung in sich selbst und die Beseelung der Umwelt sind lauter dem kindlichen Spiel verwandte, poetische Züge: ihnen begegnen wir daher vielfach gerade in solchen Werken, in denen wir den Pulsschlag des deutschen Herzens unmittelbar zu spüren glauben. Es liegt etwas unendlich Rührendes in der Art, wie bei dem Hauptmeister der Kölner Schule, Stephan Lochner, die junge Mutter demütig vor dem sie segnenden Kinde kniet, wie hinter Ochs und Esel an der Krippe drei Englein durchs Fenster schauen oder sich gar gleich Schwalben oben im durchlöcherten Strohdach zum Musizieren eingenistet haben. Draußen auf freiem Felde begibt sich derweilen die Verkündigung an die Hirten; die Darstellung der dichtgedrängten Schafherde ist ebenso kindlich-naiv wie die vogelartig spitz zulaufende des fliegenden Engels (vgl. dagegen 456, 582). Der blaue Mantel der knienden Maria ist nach gotischer Weise in Dreieckform ausgebreitet.

Freier als in diesem Andachtsbild ergeht sich das deutsche Gemüt in Schongauers „Heiliger Familie“. Man könnte das Bild ein religiöses Idyll nennen, insofern als ein rein häusliches Motiv erst durch die Wahl der Personen und die über sie ausgebreitete Stimmung einen religiösen Unterton erhält. Der Künstler ist hier durch keinen überkommenen Typus gebunden; daher der starke Stimmungsgehalt. Wie ruht der Blick des für Mensch und Tier sorgenden Joseph still entsagend auf der traulichen Gruppe von Mutter und Kind! Und neben der idealen, fast zu sehr konstruierten Schönheit der Madonna welche Feinarbeit des Pinsels im Stofflichen bis hinab zu dem Stilleben rechts im Vordergrunde!



550. A. Dürer, Maria von 1503



551. A. Dürer, Maria von 1519

Dieser intimen Stimmung bedarf insonderheit das Thema, das als heilige Mutterpflicht auch von der deutschen Kunst immer aufs neue abgewandelt wird. Auch Dürer behandelt es mit Ernst und Innigkeit. Im Kupferstich von 1503 ist der Szene eine gewisse Intimität schon dadurch verliehen, daß sie sich, wenn auch im Freien, in einem zaunumhegten Winkel abspielt, wo die keineswegs jugendliche Mutter auf wie es scheint ansteigendem Boden im Grase Platz genommen hat; auch ein Vögelchen hat sich dort am Strauch eingefunden. „Die Mutter neigt sich, dem Kinde die Brust zu geben, und dabei kommt es zu einem Spiel der Hände, so reizend in seiner Natürlichkeit, wie Dürer später nie mehr etwas erfunden hat. Und hier versteht man auch unmittelbar die Poesie des Faltenwerks. Wie das Geplätscher einen ganzen Garten freundlich machen kann, so gewinnt durch die Bewegung des Gefälts das Bildchen erst die rechte Munterkeit. Und wie zierlich klingt dann die Stimmung aus in dem Sträuchlein mit dem Rankengeringel am Hag“ (Wölfflin).

Der Vergleich mit der Fassung von 1519 läßt die Wandlung erkennen, die sich im Geist des Künstlers inzwischen vollzogen hat. Damals lebte er noch in der Gotik, das nach allen Seiten sich ergießende „Geplätscher des Gefälts“ soll das Bildfeld füllen (s. 524), der Komposition eine feste Basis und eine gewisse Würde verleihen; über den Körper, den es deckt, sagt es nichts aus, das Verhältnis des rechts anstehenden Gewandstücks zum Boden ist nicht geklärt. Jetzt geht die Absicht im Sinne der italienischen Renaissance auf große monumentale Form. Alles Beiwerk, der Zaunwinkel mit Strauch und Vöglein ist verschwunden, die Madonna hat an Schönheit und fraulicher Fülle unendlich gewonnen, klar heben sich, von allem Stoffüberfluß befreit, die Formen ab, „statt des malerischen Geflimmers große schlichte Flächen“. Die Maria von 1503 könnte auch eine schlichte Bürgersfrau sein; hier hebt der von Mutter und Kind ausstrahlende Glanz die Szene sozusagen auch offiziell in die religiöse Sphäre. Auch der enge Bildrand steigert die Monumentalität.



552. Paradiesgärtlein. Mittelrheinisch um 1420. Historisches Museum
Frankfurt a. M.

Das Zeitalter der Mystik stellte den beliebten weltlichen Minnehöfen und Liebesgärten gern einen geistlichen Minnegarten gegenüber, wie ihn unsere miniaturartig kleine Holztafel zeigt. Wie ein Edelfräulein im zinnenumhegten Blumengärtlein ihrer Burg sitzt neben einem sechseckigen Marmortisch mit Erfrischungen die reichgekrönte Maria, ganz in die Bibel auf ihrem Schoße vertieft; zu ihren Füßen klimpert das Knäblein auf der von der hl. Cäcilie willig dargereichten Zither. Seitwärts pflückt die Blumenheilige Dorothea (513) Kirschen vom Baum, während die hl. Martha geschäftig aus dem steingefaßten Born Wasser schöpft. Rechts vorn sitzt der hl. Michael (516), die Wange in die r. Hand geschmiegt, im Gespräch mit dem andern Drachentöter, dem hl. Georg, dessen Namen wir aus dem in Miniaturform verendet im Grase liegenden Untier erraten. Der Blick des hl. Georg scheint auf Maria gerichtet. Ein dritter „Kavalier" beugt sich an einen Baum gelehnt vor, um dem Gespräch zu lauschen. Gruppenbildung und Perspektive steckt noch in den Kinderschuhen, die Überschneidung wird möglichst vermieden. Wohl aber sind die 18 verschiedenen Pflanzenarten mit der wissenschaftlichen Treue eines botanischen Lehrbuches geschildert. Alle diese figürlichen und sachlichen Momente zu einer einheitlichen Bildform zusammenzufassen, lag noch nicht im Sehen, daher auch noch nicht im Wollen und Können der Zeit; aber auch aus dem Kleinsten, und das ist das Entscheidende, leuchtet farbenfroh jene zartgedämpfte minnigliche Stimmung eines trauten paradiesischen Beieinanderseins mit seinen harmlos-naiven Freuden, der sich die Brust der weltlichen oder geistlichen Edeldame, deren Kemenate einst das Täflein schmückte, in süßen Ahnungen träumerisch hingab. Die Natur hat hier noch keine selbständige Bedeutung, sie ist eben nur Sinnbild für ein Höheres, Überirdisches, von dem sie erst ihr irdisches Daseinsrecht empfängt. Die höhere Bestimmung des Diesseits für das himmlische Jenseits hat sich zwischen den Menschen und die ihn umgebende Natur geschoben, und es bedarf geraumer Zeit, bis er sich selbst als einen Teil der Natur entdeckt.



553. Maria in den Erdbeeren. Um 1430
Solothurn



554. Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag. 1473
Kolmar

Aus einem solchen geistlichen Minnegarten scheint die wohl oberrheinische, nach Solothurn verschlagene „Madonna in den Erdbeeren" zu stammen. Maria sitzt, eine mit Perlen und Edelsteinen übersäte goldene Krone auf dem jugendlich schönen Haupte, auf einer erdbeerbepflanzten Rasenbank, einen Blumenteppich zu Füßen. Die Linke hält die hebräische Bibel, mit der Rechten reicht sie zierlich eine von dem Spalier weißer und roter Rosen hinter ihr gepflückte weiße Rose, das Sinnbild des durch Unschuld gewonnenen Paradieses, dem Christkind im pelzgefütterten Röckchen. Begehrlich streckt das Kind das linke Händchen danach aus, während das rechte, nicht eben griffsicher, einen bemalten und glasierten Milchkrug mit Kleeblattausguß hält; er deutet an, daß wir uns im Lande, wo Milch und Honig fließt, im Paradiese, befinden. Rechts unten kniet anbetend in bescheidenstem Maßstab der fromme Stifter. Die feste, stämmige Bildung von Mutter und Kind rückt das Bild in die Nähe von 513; der Holzschnitt könnte geradezu ein Abkömmling der Kunst des unbekannten (Kolmarer?) Meisters sein.

So brauchte ein halbes Jahrhundert später der Kolmarer Martin Schongauer für seine berühmte Madonna nur auf das in 553 vorgebildete Motiv der vogelbelebten Rosenhecke zurückzugreifen. Ehedem erschien am oberen, jetzt abgeschnittenen Rande Gottvater segnend mit der Taube des h. Geistes. Gegenüber 549 erscheint in diesem Frühwerk der Gesichtsausdruck von Mutter und Kind noch etwas spröde. In den zartfingerigen Händen, die 554 mit 553 teilt, erkennen wir den Zeichner des Noli me tangere (528) wieder. Mutter und Kind sind so innig verklammert, daß sie unbedenklich ihre Häupter nach verschiedenen Seiten den Gläubigen zuneigen können, ohne ihr Einssein aufzugeben. Der Fortschritt der Naturbeobachtung gegen 553 ist leicht festzustellen: die Rosenblätter sind nicht mehr alle wie an die Wand gepreßt, die Vögel nicht alle im Profil gegeben. Von dem Rasenteppich zu Füßen der Madonna gibt der großzügig wogende rote Mantel nur ein kleines Stück frei.

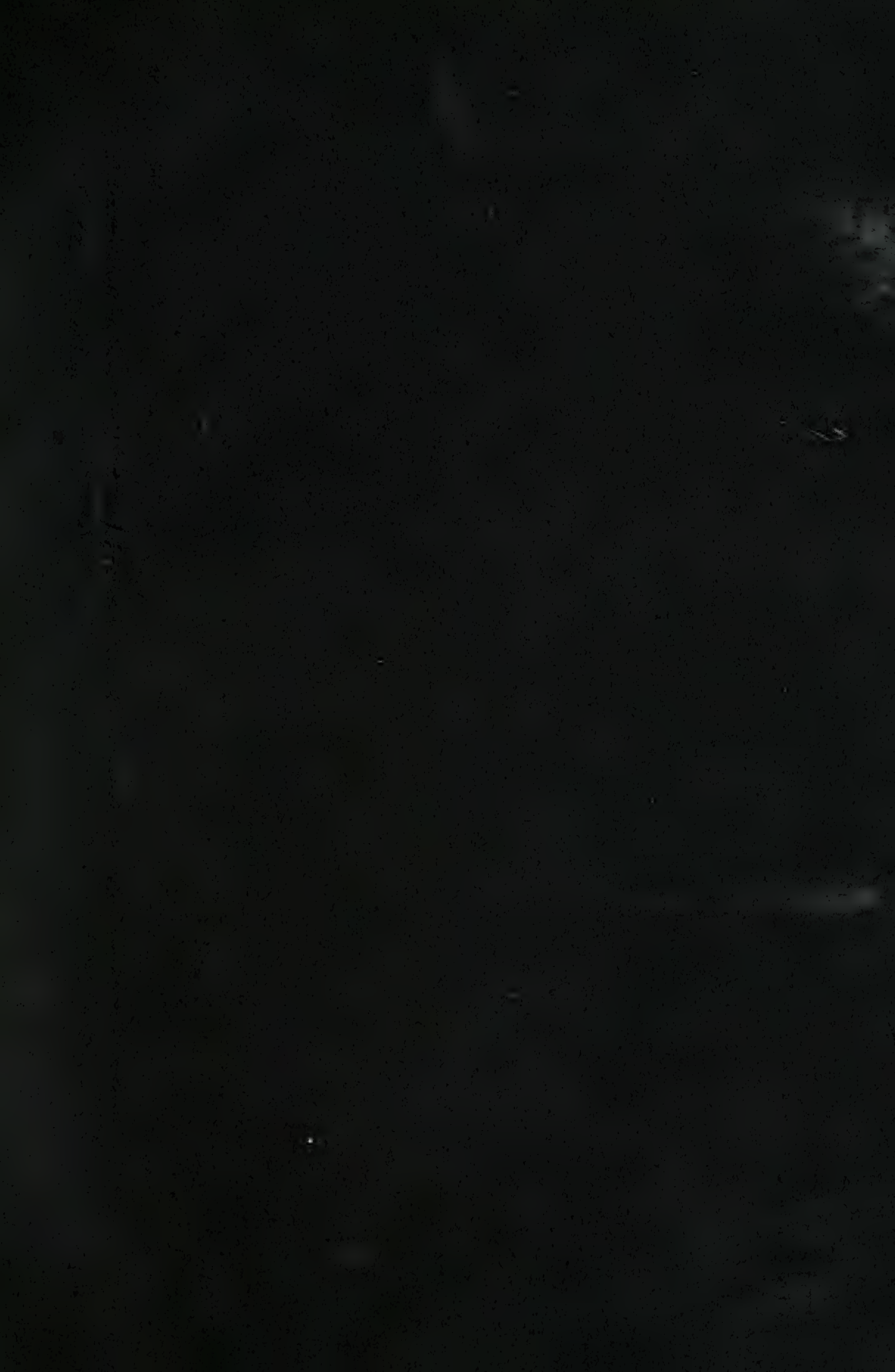


555. Matthias Grünewald: Vom Isenheimer Altar in Kolmar

Die holdseligste Blüte aber dieser zarten mystischen Stimmung erwuchs in der Stadt des Meisters Eckart, im „heiligen“ Köln. In Stephan Lochners „Maria im Rosenhag“ schwingen alle die Töne am reinsten mit, die von jeher zum Preis der Jungfrau erklungen waren. Aus der schwül-sinnlichen Liebessprache des Hohenliedes hatte schon der h. Bernhard die feinsten Blüten ausgewählt und sie als keusche Symbole auf Maria gedeutet. Sie ist die Blume von Saron, die Rose im Tal, sie ist der verschlossene Garten, der versiegelte Born; in dem Garten ihrer Tugenden wächst das Veilchen der Demut, die Lilie der Keuschheit, die Rose der Liebe; „du Rosental, du Veilchenfeld“ heißt es in einem alten Marienliede. Ja die Rosen sind die erlöste Menschheit selbst; wer durch Unschuld die Seligkeit gewann, darf als weiße, wer durch Leiden und Buße, als rote Rose ihren Paradiesesgarten schmücken.

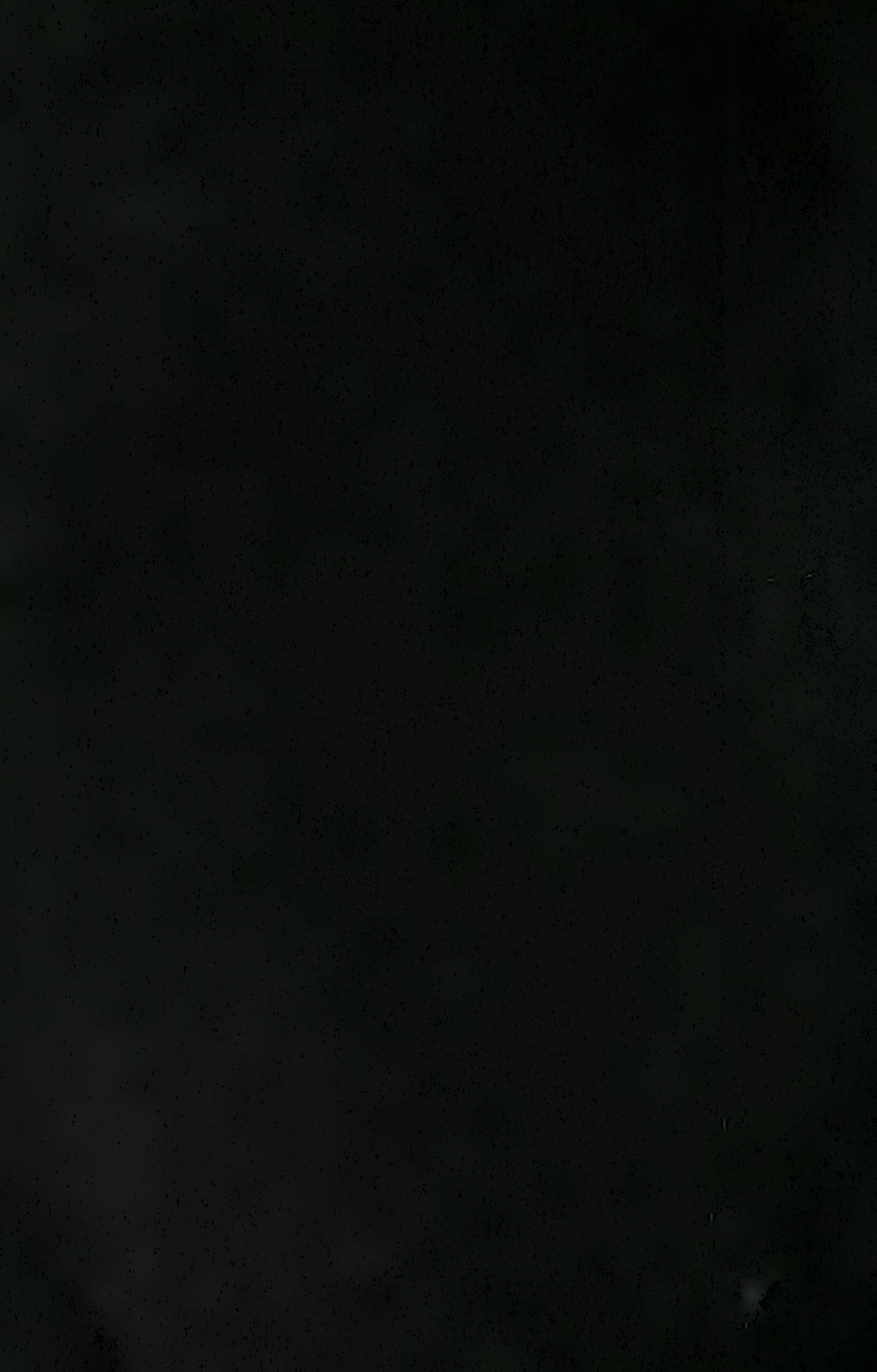
So ist in der geistlichen Minnepoesie der Boden bereitet für solch ein geistliches Idyll wie Meister Stephans Farbentäflein. Vom Bodensee gebürtig, im oberdeutschen Kunstkreis geschult, tauchte Lochner mit empfänglicher Seele in die mystische Atmosphäre der Kölner Schule ein, um schließlich ihr Haupt und Vollender zu werden. Man sieht es dem köstlichen Goldgrundbildchen an, daß es nicht auf dem Boden der Natur, sondern der Mystik erwachsen ist. „Wie die Englein musizierend der Mutter und dem Kindlein huldigen, betend sich nähern und Blumen und Früchte reichen, den Vorhang seitwärts schlagen und Gottvater sich niedersenkt, so mutet das Bildchen an wie die Vision eines Mysteriums, wie der Blick eines Verzückten in den Himmelsgarten. Wer hier mit realistischen Fragen kommt, zerstört den ganzen Zauber dieser Stimmung“ (Reiners). Für diese ist auch die zerbrechliche Rosenlaube mit ihrer schüchternen Perspektive bezeichnend gegenüber der fester zugreifenden Art der Oberdeutschen; sie ist mehr symbolische Hintergrunddekoration als greifbare Wirklichkeit.

Die Träger aber dieser zarten Stimmung sind vor allem die Farben. Das Kolorit erhält seinen volltönenden starken Klang durch das vorherrschende Blau und Gold, neben dem sich die bunten Gewänder und Flügel der Englein wie ein lustiges Geklingel ausnehmen. Es sind die alten Farben der Kölner Schule. Außer Blau erscheint Rot und Gelb, so zart wie diese himmlischen Gestalten selbst. Die vier musizierenden Engel im Vordergrunde wechseln mit duftigem Rosa und strahlenden Gelb ab, im Hintergrunde taucht das Rot in satteren Tönen auf. Bemerkenswert ist das Verhältnis von Kleid und Mantel bei den vordersten Musikanten, links ganz komplementär Gelb und Blau, rechts Rosa und ein feuriges Gelbrot, für unser Auge fast ein Mißklang; wie in der Musik, so müssen wir auch in der Malerei mit dem Unterschied der Zeiten rechnen. Grün meldet sich, außer wo die Natur es fordert, in mannigfachen Abtönungen auf den Engelflügeln. So folgt der Maler der hergebrachten Übung und seinem eigenen Gefühl und weiß durch bunten Farbenwechsel Auge und Herz zu erfreuen.









Das innigste, jedenfalls das mütterlichste und farbenreichste religiöse Idyll der altdeutschen Kunst ist Matthias Grünewalds Maria mit dem Kinde in dem vielteiligen Isenheimer Wandelaltar. Dies größte Farbenwunder diesseits der Alpen zeigt in geschlossenem Zustande das bald zu besprechende furchtbarste aller Kreuzigungsbilder (569), geöffnet (555) links die Verkündigung an Maria, in der Mitte das durch einen gemalten Vorhang gegen den Hintergrund abgeschlossene Engelkonzert und unser Bild, rechts die Auferstehung (584). Aus den vier himmlischen Musikanten Lochners ist ein ganzes Orchester geworden, das in einer phantastischen spätgotischen Kapelle konzertiert, die bei dem Kölner Meister trotz aller Naivität doch immerhin repräsentative Haltung von Mutter und Kind darf hier ganz in reinstem Mutterglück aufgehen. In der Tat ist es, als ob Mutter und Kind für einen Augenblick ihrer welthistorischen Sendung und des dahinter lauernden Leides vergäßen. Nur in der hoheitsvollen, streng pyramidal aufgebauten Gestalt Marias in prachtvollem roten Kleid und in den zerfetzten Windeln des Kindes, dem einstigen Lendentuch des Gekreuzigten, klingen Höhen und Tiefen dieses Schicksals prophetisch an. Das Kind, das mit den glänzenden Perlen eines Rosenkranzes spielt, zwischen denen der Künstler, echt deutsch, auch nicht vergißt, eine Feigenwurzel für das Zahnen einzureihen, lächelt zu der es herzenden Mutter empor, deren Haupt ein zarter Nimbus umstrahlt. Allerdings kämpft das Lächeln beider noch mit einer gewissen Herbigkeit. Die Ehrlichkeit des Deutschen verrät sich auch in den beiden auf einem italienischen Gemälde schlechthin undenkbaren Kinderstubengeräten: außer ihrer Bedeutung als Symbole der Erniedrigung sollen sie auch das leibliche Wohlbefinden des Kindes malen, das jetzt in die bereitstehende, sauber gedeckte Wiege gelegt werden soll. Was sonst in Nähe und Ferne zu sehen ist, der blühende Rosenstrauch, der „beschlossene Garten", der „makellose Spiegel" des aus der Tiefe heraufglänzenden Sees, die „Stadt Gottes", als die hier die Prämonstratenserabtei Isenheim selbst mit ihren Türmen erscheint, sind lauter Sinnbilder der unbefleckten Empfängnis, unaufdringlich in die strahlende Vogesenlandschaft mit einbezogen. Aber noch ist der Wunder kein Ende! Aus den höchsten Himmelshöhen, wo der uralte Gottvater wie auf einem feurigen Berge in goldenem Strahlenglanz mit Zepter und Reichsapfel thront, stürzen sich, die Wolkenschichten durchbrechend, großflügelige Engel herab, deren zwei auf den grünen Matten eines Vorbergs den Hirten die Geburt des Weltheilands verkündigen.

Wie hat sich, seit Meister Stephan sein Bildchen auf Goldgrund malte — es mögen an die 70 Jahre her sein — dem Auge der deutschen Künstler die Schönheit der wirklichen Welt erschlossen, wie sehr aber hat auch, entgegen der von Dürer in die deutsche Malerei eingeführten Renaissancestimmung, Matthias Grünewald all die Gnadengaben der gotischen Phantasie festgehalten und sie von sich aus, ohne erkennbares Vorbild, zur großen Form gesteigert, die zwar manches uns schon barock Anmutende, aber nichts von der kraftlos gewordenen und daher sich krankhaft überschreienden Gotik des Bartholomäusmeisters (596) an sich hat und sich getrost neben, ja über die italienisch beeinflußte große Form Dürers stellen darf. Vor allem durch das, was sich Dürer selbst nur sehr spröde ergab, durch die Farbe, die sich auf unserer Tafel zu einem wahren Farbenrausch steigert. Aber dieser Farbensinn beruht auf feinster Naturbeobachtung. Grünewald zuerst hat das Farbenspiel der Atmosphäre entdeckt, er hat die Wolken, die Brechung des Lichts, die kalten und warmen Töne studiert. Es ist, als ob die Gewitterwolken, die schichtweise das steile Bergeshaupt umziehen oder sich über ihm zusammenballen, einen Kampf mit der strahlenden Glorie Gottvaters ausfechten, ihren Gnadenstrahlen den Weg zur Erde hernieder verwehren wollten, als ob Licht und Finsternis miteinander kämpften. Aber siegreich durchbricht die Engelschar diese Schranke, je nachdem in Feuerrot oder Grüngrau eingetaucht, besonders auffallend die beiden, die über den Hirten auf dem Felde schweben. Dazu die warmbraunen Töne der Nähe, die durch Grün vermittelten kaltblauen der Ferne und der Reflex all dieses Farbenzaubers auf dem weißen Linnen der Wiege. Zuletzt wird das Auge doch wieder angezogen durch das in prachtvollen Lichtern und Schatten großzügig und lebendig modellierte rote Kleid Marias, dem der von der Schulter in schmalen Falten niederwallende Mantel als Folie dient. Dieser stolze Farbenaufbau bestimmt den monumentalen Charakter des Gemäldes, sein Einbau aber in die bei aller Phantastik dennoch überzeugende Gebirgs- und Wolkenszenerie beweist die besondere Vorliebe und Befähigung der deutschen Kunst für das Landschaftsbild.



556. Hans Baldung gen. Grien, Ruhe auf der Flucht
Germanisches Museum, Nürnberg



557. A. Altdorfer, Ruhe auf der Flucht
Kupferstich

Wie manche andre Gattungen der modernen Malerei, z. B. das Porträt und das Genre, hat sich auch das Landschaftsbild aus dem Andachtsbilde entwickelt. Noch hatte es als solches in der Kunst kein Recht; die Darstellung des Landschaftlichen bedurfte noch eines Vorwandes, der nur ein religiöser sein konnte, daher die große Beliebtheit des Themas der „Ruhe auf der Flucht", das ikonographisch nicht festgelegt der Phantasie der Künstler den weitesten Spielraum ließ. Dabei ging, je mehr der Weltsinn zunahm, der religiöse Kern mehr und mehr verloren. Noch erscheint bei Dürer (561) Gottvater in den Wolken, auch Cranach (562) kommt noch nicht ganz vom Andachtsbilde los. Anders Hans Baldung, wegen seines grünen Rockes „der Grien" zubenannt. Aus der Nähe Straßburgs gebürtig, hatte er seine ersten Lehrjahre wahrscheinlich in Schongauers Kolmarer Werkstatt verbracht, um später in Nürnberg bei Dürer einzutreten und dort den Grund seines zeichnerischen Formgefühls zu legen. Malerisch dagegen und durch sein heißes Temperament fühlte er sich zu Grünewald hingezogen, dessen Isenheimer Altar er studiert hat. In seiner „Ruhe auf der Flucht" ist der religiöse Grundton zu fröhlicher Behaglichkeit abgetönt. Wie heiter die Stimmung, mit der die junge Mutter das Kind an ihre Brust drückt, auch die breitere Lagerung der Gruppenpyramide atmet Behaglichkeit. Die Landschaft — darin verrät sich die Schulung Dürers — ist übersichtlicher aufgebaut als die phantastische Grünewalds, sie steigt über rundliche bewaldete Kuppen bis zu dem ganz im Hintergrund in bläulichem Duft verschwimmenden Alpengipfel auf, zur Seite eines von einer kühnen Burgszenerie beherrschten Wiesentals. Für Erquickung der ermüdeten Flüchtlinge ist vorn durch eine Schale Kirschen, zur Seite durch eine steingefaßte Quelle gesorgt, zu der sich der greise Joseph über einen Felsblock herabzubeugen scheint. Die hinter Maria aufsteigende bemooste Eiche wird kühn durch den Bildrand abgeschnitten. Mannigfaltiger freilich ist die Vordergrundszenerie bei Cranach: die weißbärtige Fichte und die schlanke Birke hat in der altdeutschen Kunst nicht ihresgleichen.





558. Albrecht Altdorfer, Ruhe auf der Flucht
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin





559. Barthel Beham, Madonna. Kupferstich
560. Hans Sebald Beham, Ornamentstich

Albrecht Altdorfer aus Regensburg, der führende unter den Künstlern des sog. Donaustils, ist der erste, der in seinem »h. Georg« den Zauber des deutschen Waldes entdeckt. Auch seine h. Familie auf der Flucht scheint eben aus dem Wald hervorgetreten zu sein, nun schon ein einfaches bürgerliches Paar, vor schöner, an Grünewald erinnernder Hintergrundlandschaft mit Wolkenbildung. Freier als in dem Kupferstich läßt der Meister seiner Phantasie in dem Gemälde die Zügel schießen. An einem phantastischen Renaissancebrunnen mit dem Blick auf romantisches Gemäuer und das Ufer eines Alpensees läßt er die Wanderer Rast machen, mehr zum Spiel, möchte man meinen, als aus wirklichem Bedürfnis. Der greise Joseph, kühn vom Bildrand entzweigeschnitten, bringt Kirschen herbei, nach denen Maria nur lässig greift; ihre ganze Aufmerksamkeit gehört dem Kinde, das sich über den Rand der Brunnenschale vorbeugt, einem der sich dort tummelnden Engelchen entgegen, das ins Wasser gefallen ist und ängstlich die Händchen nach ihm ausstreckt. Die feingliedrige Landschaft lockt den Blick fast mehr, als es für die Hauptszene gut ist, in die Bildtiefe hinein. Nach der von einem Putto gehaltenen lateinischen Inschrift »hat Albrecht Altorffer, Maler aus Regensburg, zum Heil seiner Seele dies Weihgeschenk Dir, göttliche Maria, aus gläubigem Herzen dargebracht« — so wenig war er sich bewußt, daß seine Kunst innerlich bereits auf ganz anderm, auf profanem Boden stand!

Während hier die antikische Manier ganz unvermittelt in das echt deutsche Bild hineinragt, wissen die sog. Nürnberger Kleinmeister aus der Gefolgschaft Dürers nach dem Vorbild des Meisters die italienische große Form mit deutscher Innerlichkeit zu verschmelzen. Der feine Stich des begabtesten unter ihnen, Barthel Beham, schließt Mutter und Kind im Spiel mit einem Papagei unter dem Schleier der in vollen mütterlichen Formen gehaltenen Maria zu einer wundervollen Gruppe zusammen; der Blick durch das Fenster zeigt ein Kastell von italienischer Regelmäßigkeit. Nur die mit dem Motiv in Widerspruch stehende ernste Stimmung läßt die höhere Bestimmung beider ahnen.



561. Albrecht Dürer, Die hl. Familie bei der Arbeit. Aus dem Marienleben. Holzschnitt

Das fröhlichste Kinderbild, das dem Kinderlosen je gelang! Zwar wirkt die rasch in die Tiefe verschwindende Architektur etwas aufdringlich, und man könnte sich fragen, ob die Gruppe der Großengel, die erstaunt der hausfraulich spinnenden Maria zuschauen, nicht erst ein nachträglicher Einfall ist, um der Heinzelmännchenarbeit der Engelbübchen ein Gegenstück zu geben. Es würde dann die gebrochene Linie der Freitreppe einerseits zu Maria mit dem Kind in der Wiege, anderseits zu dem nachdenklich nach ihnen blickenden Joseph führen und so die Komposition im Gleichgewicht halten; jetzt wiegt die enggedrängte Gruppe, die auch den kleinen Schutzengel des Christkindes zu erdrücken droht, auch als Gegengewicht gegen die Architektur zu schwer.



562. Lucas Cranach, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. 1504. Berlin

Sicherlich das lieblichste und auch malerisch frischeste des kinderfrohen Meisters aus seiner besten Zeit! Eine Rast am Berghang, wo eine Quelle rieselt und Erdbeeren sprießen; eifrig sorgen die nackten Engelbübchen für die leibliche Erquickung. Für die seelische sorgt ein Vokal- und Instrumentalkonzert der langbekleideten kindlichen Mädchenengel, deren Chormeisterin vom Blatt singt, während die Flötenspielerinnen gerade pausieren (vgl. 541). Ein Rest des Andachtsbildes ist dem religiösen Idyll verblieben: Maria und Joseph blicken den Beschauer an und fallen so einigermaßen aus dem fröhlichen Treiben um sie her heraus. Der wundersamen Naturstimmung gedachten wir schon bei Hans Baldung Grien (S. 314).



563. Conrad Witz, Anbetung der Könige. Vom Genfer Altar. 1444

Das Paradiesgärtlein (552) hatte deutlich erkennen lassen, welche Probleme im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts von der deutschen Kunst noch nicht erkannt und darum noch nicht gelöst waren. Um so bedeutsamer ist das Auftreten eines kühnen Neuerers, des mit Stephan Lochner etwa gleichaltrigen, zeitweise in Basel tätigen Conrad Witz, der einem Teil dieser Probleme mit großem Erfolg zu Leibe geht. Hat der Maler des Paradiesgärtleins von den Erscheinungen der Wirklichkeit zunächst nur das Pflanzenleben entdeckt, während er im übrigen in einer traumhaften Jenseitsstimmung befangen bleibt, so ist das, was uns bei Conrad Witz zuerst in die Augen fällt, sein sei es von den Niederlanden, sei es von Burgund her beeinflußter Realismus. Das Holzwerk des Vordachs, das Losbröckeln des Bewurfs gibt er mit photographischer Treue wieder, mit plastischer Wucht rundet er die Figuren der drei Könige ab. Da ist ferner das perspektivische Raumproblem. Absichtlich schiebt er den althergebrachten Stützbalken an den äußersten Bildrand vor, um von da die Linien schräg in die Tiefe zu führen; auch der ganz hinten in der Tür erscheinende Joseph soll raumvertiefend wirken. Dazu kommt endlich die Wiedergabe der Schlagschatten: nicht bloß das Balkenwerk, auch das Schattenbild von Mutter und Kind erscheint auf der hellen Wand. Freilich stehen alle diese neuen Errungenschaften noch in seltsamem Kontrast zu dem von der primitiven Malerei her beibehaltenen Goldgrund. Aber auch die Probleme selbst sind noch nicht restlos gelöst: die Figuren sind noch nicht in das richtige Verhältnis zum Raum gebracht, ebenso ist die perspektivische Verkürzung noch nicht ganz gelungen. Das Schwächste im Bilde ist ohne Zweifel die Gruppenbildung, nicht sowohl bei der Madonna mit dem Kinde, als bei den drei Königen, deren steifes Hinter- und Nebeneinander man kaum mit diesem Namen bezeichnen kann; befremdlich, ja fast bedrohlich wirkt der Mohr in seiner breitgrätschigen Stellung mit eingestemmtem Arm, ein mittelalterlich-militärischer Zug, der selbst noch bei Rubens wiederkehrt. So bleibt der Eindruck des Bildes trotz all seiner neuen malerischen Qualitäten, die einen vollen Umsturz der bisher in Deutschland üblichen Technik bedeuten, im Grunde immer noch ein zwiespältiger.



564. Albrecht Dürer, Anbetung der Könige. Florenz

Alles, was wir bei Conrad Witz noch vermißten, schenkt uns auf der Höhe der deutschen Kunst Albrecht Dürer; Wölfflin nennt diese Anbetung das erste vollkommen klare Gemälde der deutschen Kunst. Diese Klärung betrifft den Schauplatz sowohl wie die auf ihm sich abspielende Szene. Der ältere Meister ging von seinem Glanzstück, der gotischen Ruine, aus, die er um der perspektivischen Wirkung willen übereck in den Bildraum hineinstellt. In dem traditionellen Vorbau bringt er die Gruppe von Mutter und Kind unter, der übrige Raum bleibt für die nahenden Könige frei. Wo sie herkommen, sagt das Bild nicht, sie sind eben da; dem Blick in die Tiefe wehrt der Goldgrund. Gerade aus der Tiefe dagegen entwickelt sich die Handlung bei Dürer, dort, wohin die Phantasieruine, die überall — es ist Renaissancestimmung — mit großen runden Torbogen aufwartet, und der dahinter sich erhebende Burgberg den Blick des Beschauers führt. Dort sind die Könige eingeritten, dort haben sie ihr Gefolge zurückgelassen, nur der Turbanträger hat seinen Herrn mit dem Reisesack, der die Gabe barg, bis an die zwei durchlaufenden Stufen begleitet, die die Könige zu der Mutter und dem Kinde hinaufgeschritten sind. Maria sitzt — ein schwerer Keilbogen sorgt für die Distanz vom Beschauer — im blauen Kleide voll im Profil sich entfaltend, das Kind auf dem Schoße, da und mütterlich gibt sie seinem Begehren nach, das glitzernde Ding, das der älteste König im roten Pelzrock kniend darreicht, zu betasten; in den reichenden, empfangenden, haltenden Armen und Händen liegt der Brennpunkt der Gruppe. Dahinter steht wartend der zweite König in grünem Prachtgewand und lenkt den Blick auf den bescheiden herantretenden jugendlichen Mohrenkönig in schiefergrauem Mantel. Die ganze, wie bei Leonardo (Tafel III) durch ein Liniensystem zusammengehaltene Gruppe fügt sich klar und im richtigen Verhältnis dem Raume ein, man vergleiche nur das Raumverhältnis zwischen Maria und den beiden Tieren bei Witz und Dürer. Mit Bedacht läuft das Holzdach des Stalles dem Rücken Marias parallel, wölbt sich gerade über ihrem Haupte der überschnittene Rundbogen, ist für einen guten Hintergrund für den zweiten König und den Mohren gesorgt, von dem der Blick wieder in die Tiefe taucht, dahin, woher der Zug gekommen.





565. Titelblatt der Kleinen Passion. 1510

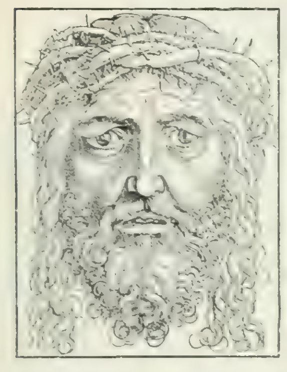


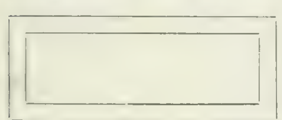
566. Titelblatt der Großen Passion. 1511

Aber diese Weichheit und Innigkeit des deutschen Gemüts, von der wir ausgingen (S. 308), ist keine Schwäche. Ihr steht als notwendige Ergänzung eine aus dem gesunden Kern der deutschen Volksseele hervorquellende derbe Kraft und Herbheit gegenüber, die sich bei Dürer oft zu tragischer Wirkung steigert. So in dem Titelblatt zur Kleinen Passion. Dieser „Schmerzensmann“ ist in jeder Faser deutsch. In Vorderansicht, wie sie die deutsche Kunst um der seelischen Charakteristik willen bevorzugt, ist der Körper auf engstem Raum in geschlossenem Umriß zusammengedrängt (vgl. 416), der überzeugende Ausdruck der tief in sich gekehrten Seelenstimmung des Heilandes. Von italienischer Schulung zeugt die trotz der Verkürzungen übersichtliche Plastik der Figur und ihr pyramidaler Aufbau auf doppelter Stufe.

Im Titelblatt der Großen Passion dagegen war durch die Hinzufügung des Kriegsknechts, der ihm mit höhnender Gebärde kniend ein Rohr als Zepter reicht, von vornherein die Seitenansicht geboten; was dadurch im Vergleich zum Schmerzensmann der Kleinen Passion an Charakteristik verloren geht, wird reichlich aufgewogen durch den vollen Blick in das zur Seite geneigte edle Dulderantlitz. Der starke Richtungskontrast des dornengekrönten Hauptes ist von ergreifender Wirkung, zumal er durch den Hohn des rohen Schergen auch sachlich begründet wird. Der gemeine Kopf hat mit dem edlen Haupt Christi nicht gleiche Höhe, selbst formal soll er der leidenden Gottheit nicht gleichwertig erscheinen. Die Gesamtkomposition stellt eine stark nach rechts geneigte 8 dar, mit dem von den Knien Christi gebildeten Knoten als Mittelpunkt. Doch sind Vertikale und Horizontale so stark gesichert, daß trotz des runden Wolkenrahmens, der die Gruppe zur Bedeutung einer Vision erhebt, ein seitliches Schwanken der Komposition oder ein Umkippen nach rechts für unser Empfinden ausgeschlossen ist.

Der Erfindung nach ist der Schmerzensmann der Großen Passion zweifellos verwickelter. Die innere Qual spricht sich in dem Zusammengenommenen der ganzen Figur, in der Krümmung des Rückens, dem Vordrängen und Hochziehen der Schulter, dem Ringen der zusammengekrampften Hände überzeugend aus. Ergreifend wirkt insbesondere die gegensätzliche Motivierung dieser Krümmung, durch die Scherge und Opfer sich dem Rund fügen, Bildform und Bildinhalt gehen wunderbar ineinander auf. Ein Fortschreiten vom Plastischen zum Malerischen liegt in der Betonung der durchsichtigen Schatten und in dem Hereinziehen der Atmosphäre, die in der Kleinen Passion fehlt. Daß die Bildidee in beiden Titelbildern über die rein sachliche Erzählung hinaus, also „überhistorisch“, zum Symbol göttlichen Leidens gesteigert ist, beweist auch die Vorwegnahme der Nägelmale an Händen und Füßen. Den tiefgreifenden Unterschied der beiden Schmerzensmänner erklärt, vom Format abgesehen, Dürers italienische Reise. Der formale südliche Einschlag ist bei den nach der Rückkehr entstandenen Blättern der Großen Passion überhaupt nicht zu verkennen.







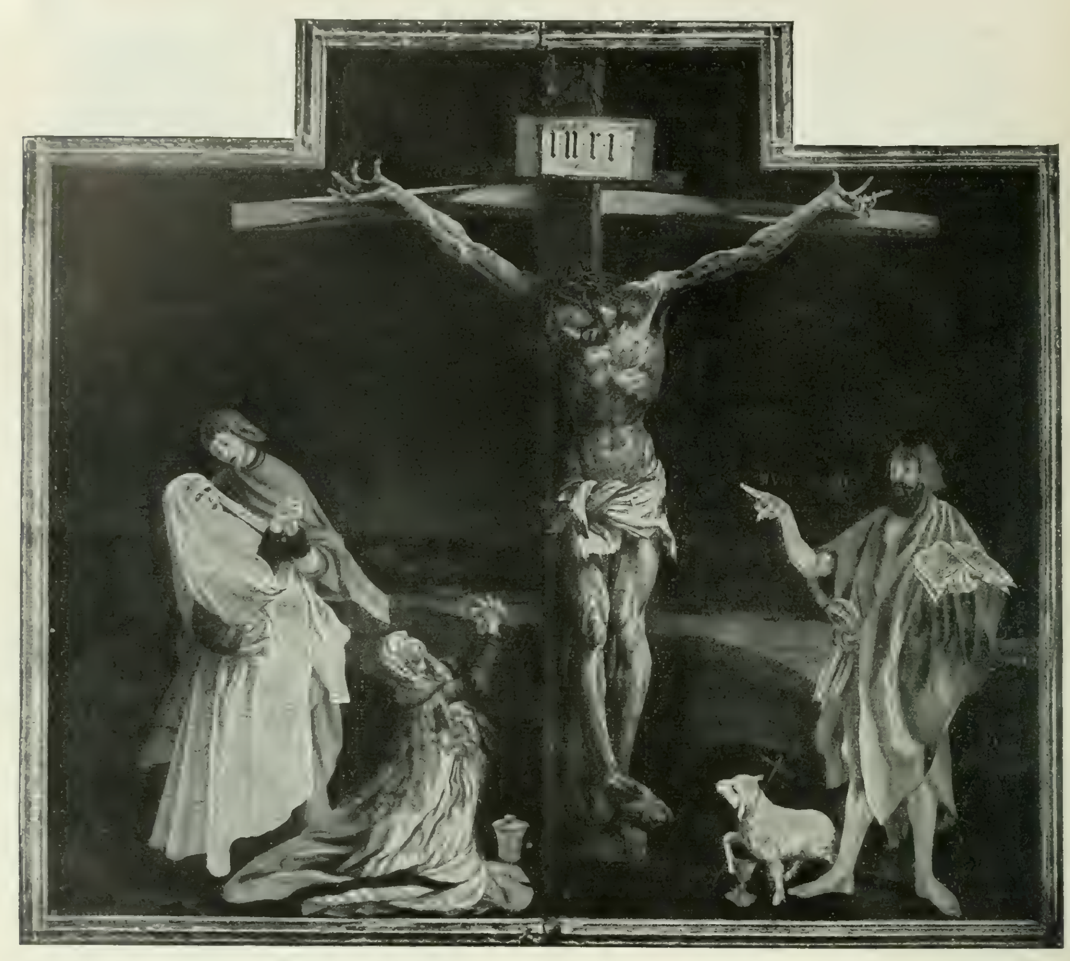
567. Christuskopf. Holzschnitt

568. Das Schweißtuch von Engeln gehalten. Kupferstich

Für die nordische Kunst im Unterschied von der italienischen ist es bezeichnend, daß hier im Norden der Christuskopf allein zuerst volkstümlich wird; der Süden folgt erst viel später, im Zeitalter des Barock, in dem bekannten Christuskopf von Guido Reni nach. Das Bedürfnis, den seelischen Ausdruck durch das Gesicht allein zu geben, ist im Norden durch die den Körper verabscheuende Gotik nur noch gesteigert, während die Renaissance in Nachfolge der Antike dem Kopf eine solche Vorzugsstellung nicht einräumte. Sein Höchstes hat Dürer in dem Kupferstich von 1513 gegeben: zwei Engel halten in wundervoller freier Symmetrie wie Wappenhalter mit klagendem Ausdruck das Schweißtuch der Veronika. Die Auffassung ist noch ganz von dem Bestreben der Gotik beherrscht, das Gewand an Stelle des Körpers der Bildidee dienstbar zu machen; es erhält eine Eigenbedeutung, die durch die Knitterfalten, die hellen Lichter und dunkeln, wenn auch durchsichtigen Schatten zu einem Augenerlebnis wird, ja, der mächtige, raumfüllende Schwung der Gewandmassen scheint die Figuren mehr in der Schwebe zu halten als die nur mäßig ausgebreiteten, weich modellierten Flügel.

Der Christuskopf selbst tritt — darin ganz unrealistisch — ebenso plastisch hervor wie die geflügelten Trägerinnen. Wohl zittert in den von Hautfalten beschatteten Augen, deren verschiedene Zeichnung geradezu faszinierend wirkt, noch der Schmerz nach, aber auf der breit und kräftig gebauten Stirn thront, von der gleichfalls kräftig und doch fein gezeichneten Nase verstärkt, der Wille, „Herr darüber zu bleiben". Um den Mund aber wohnt eitel Güte, ja fast etwas wie Freudigkeit über das Gelingen des Erlösungswerkes. So bleibt im ganzen der Eindruck unsagbarer männlicher Hoheit, doppelt fühlbar „durch den Gegensatz der weiblichen Natur in den wehleidig-mitleidigen Engeln" (Wölfflin). Die Technik des Kupferstichs erlaubt hier ein Höchstes und Feinstes im Physiognomischen nicht nur, sondern auch in der Wiedergabe des Stofflichen der Haut, des Haupt- und Barthaares, der Gewänder und des weichen Gefieders. Der Christuskopf ist, was bemerkt zu werden verdient, etwas nach rechts gerückt. Diese leise Verschiebung wird aufgehoben teils durch das hellere Licht, das auf den Engel rechts fällt, teils durch Verschiebung der Tafel mit Monogramm und Jahreszahl nach links.

Der doppeltlebensgroße, farbig getönte Schmerzenskopf, den wir hier stark verkleinert wiedergeben, erschien erst nach Dürers Tod und wird der Technik nach mit dem jungen H. S. Beham (560) in Verbindung gebracht. Der fast drohende, „gorgonenhaft schreckende" Holzschnitt fußt jedoch, wie auch eine eigenhändige Randzeichnung Dürers in Kaiser Maximilians Gebetbuch beweist, durchaus auf Dürers Erfindung. Nicht mit Unrecht hat man ihn dem Zeuskopf des Phidias an die Seite stellen wollen. Das würde stimmen zu einem tiefen Wort Karl Schefflers: „Der griechische Mensch erschafft die Formen der Ruhe und des Glückes, der gotische Mensch die Formen der Unruhe und des Leidens."



569. Matthias Grünewald, Die Kreuzigung. Vom Isenheimer Altar

Wenn der „gotische Mensch" die tragische Bestimmung hat, die „Formen des Leidens" zu erschaffen, nie hat er ihr erschütternder und zugleich monumentaler genug getan als in Matthias Grünewalds Kreuzigung, dem gewaltigsten Stück des Isenheimer Altars (555). Vor schaurig dunklem Nachthimmel, der sich vom unheimlich grünen Horizont einer öden Felslandschaft abhebt, reckt sich die ganze Höhe der Bildtafel empor das rohgezimmerte Kreuz. Der ungeheure Querbalken biegt sich federnd unter der Last des am Marterholz ausgespannten riesenhaften Leichnams, reißt an den Nägelmalen der zu unförmigen Klumpen verquollenen Füße, der wie in stummer Anklage gespreizten Hände. Nur zerfetzte Lumpen um den Leib, auf dessen fahler Leichenfarbe die blutigen Geißelhiebe noch brennen und die Dornen starren, hat der Erlöser unter der furchtbaren Dornenkrone das grausig entstellte Antlitz im Tode geneigt. Und links unter dem Kreuz in herzzerreißender Stufenleiter der Qual die Mutter, der Jünger, die Jüngerin. Die Madonna, bleich wie ihr Nonnengewand, ringt in namenlosem Weh stumm die Hände — da knickt sie, vom Übermaß des Schmerzes überwältigt, ohnmächtig ein, dem Lieblingsjünger des Herrn in die rasch ausgestreckten, zupackenden Arme. Kaum, daß er sich selbst noch auf den Füßen zu halten vermag; „sein rotes Kleid schreit den Schmerz grell hinaus". Zu Füßen beider auf den Knien, im kostbaren lachsfarbenen Kleid, das die Wellen ihres aufgelösten Flachshaares überrieseln, die flehend verkrampften Hände zum Kreuz erhebend, mit wildem Aufschrei Magdalena; sie vollendet durch die qualvolle Biegung ihres Leibes den kunstvollen Aufbau der mit Mühe sich aufrecht-



570. Albrecht Dürer, Christus am Kreuz. Dresden

haltenden linksseitigen Gruppe. Gegenüber, in feuerfarbenem Kleid breitspurig aufgepflanzt wie das unerbittliche Schicksal, ein aufgeschlagenes Buch in der Linken, mit ungeheurem, dem Kreuz entgegenwachsendem Zeigefinger auf den Gekreuzigten weisend, Johannes der Täufer: „Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen" (Ev. Joh. 3,30), so lautet die lateinische Beischrift. Zu seinen Füßen das symbolische Lamm, sein Herzblut in den Abendmahlskelch ergießend. Nie hat ein Künstler dem Beschauer unbarmherziger an die Nerven gegriffen! Kaum werden wir der Mittel gewahr, wodurch der Meister sein Werk im Gleichgewicht hält: der Schnitt, in dem die Altarflügel zusammenstoßen, benutzt die l. Kante des Kreuzstammes; so kommt der Leib Christi, ohne seine zentrale Stellung ganz aufzugeben, noch der weniger Masse bildenden r. Seite zugute. Auch die Verschiedenheit der Größenverhältnisse — am auffallendsten zwischen Magdalena und dem Kruzifixus — und die Farben sind auf dieses Gleichgewicht abgestimmt.

Das an Tiefe der Empfindung, Kraft des Ausdrucks und symbolischer Wertung der Farbe nicht auszuschöpfende Werk ist dem modernen Expressionismus Panier und Feldgeschrei geworden. In dem rückhaltlosen Sichausgeben der Leidenschaft sind deutlich Elemente fühlbar, die demnächst in der Renaissance als barock hervortreten. Anders Albrecht Dürers Dresdner „elegischer" Kruzifixus. Hier ist der gotische Geist durch die Renaissance gebändigt und zittert nur nach in dem in wildem Weh umherflatternden Lendentuch. Die Wirkung ist dank der mathematischen Linienstrenge und des tiefen Horizonts (vgl. 496) trotz des Miniaturmaßstabs monumental. Ein gelbroter abendlicher Lichtstreifen über bläulichem Land, von grünen Bäumen durchschnitten, gibt der Atmosphäre eine bei Dürer ungewohnte Farbigkeit.





571. Dürer, Der Apostel Bartholomäus. Kupferstich



572. Johannes und Petrus. München

Der Begriff des Monumentalen verknüpft sich bei Dürer vor allem mit seinem letzten großen Werk, das er zwei Jahre vor seinem Tode ohne Bestellung gemalt und mit einer bedeutungsvollen Inschrift als sein künstlerisches und zugleich religiöses Testament dem Rat seiner Vaterstadt Nürnberg verehrt hat. Dem geistesgewaltigen, mit durchdringendem Seherblick den Beschauer anblitzenden Paulus mit Bibel und Schwert steht der in sein Buch vertiefte sanftere Johannes gegenüber, jenem ist der „vulkanische“ Markus, diesem der greisenhafte Petrus beigesellt. Die Schärfe gegensätzlicher Charakteristik kommt vor allem der Figur des Paulus zugute, dessen prachtvoll modellierter, in harten vertikalen Falten brechender weißer Mantel bei Johannes in den weicheren Diagonalfalten des roten Mantels sein Gegenstück findet; bei Paulus laufen die Falten über, bei Johannes unter dem angewinkelten Vorderarm zusammen. Das Gewand des Paulus in seiner großartigen Einfachheit wiederholt Zug um Zug einen Kupferstich aus dem Jahre 1523 (in 1525 verbessert), den Apostel Philippus darstellend. Anspruchsvoller wirken zwei andre, gleichfalls in Kupfer gestochene Apostelfiguren, ein Bartholomäus, gleichfalls aus dem Jahre 1523, und wiederum ein Paulus aus dem Jahre 1514. Verfolgen wir die Mantelmotive, so schreitet die Entwickelung beiderseits vom Komplizierten zum Einfacheren fort. Von wahrhaft zwingender Gewalt ist der Paulus von 1514, hinreißend vor allem durch die Energie, die in der scharfen Wendung des Kopfes aus



573. Paulus und Markus. München



574. Der Apostel Paulus. Kupferstich

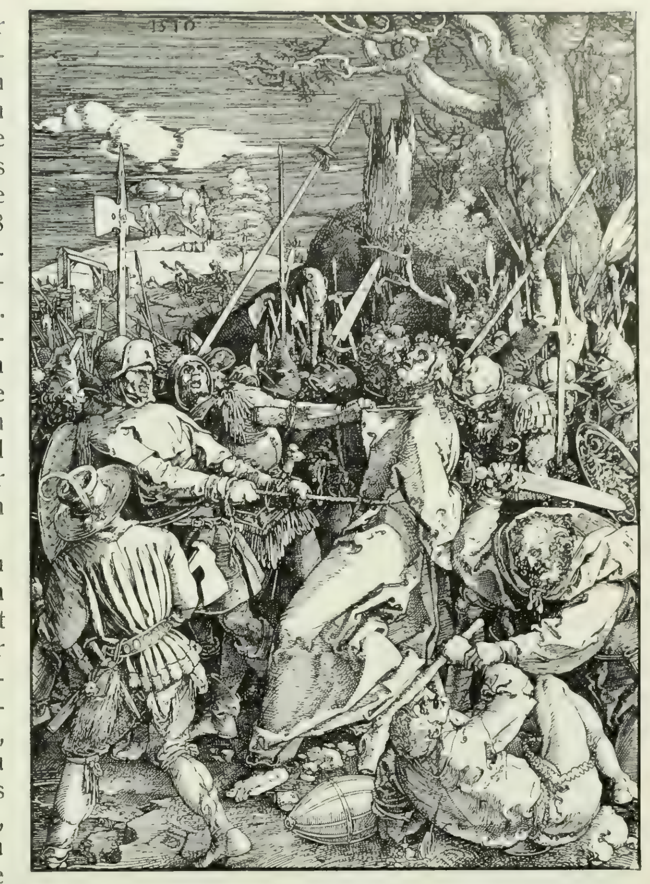
den Tiefen dieser Feuerseele hervorbricht. Nur eine Hand und ein Fuß wird sichtbar, aber der Körper lebt unter diesen bald eckig geknitterten, bald unter breiter Lichtführung mächtig einherflutenden Gewandmassen. Rückendeckung gibt die auch für die Lichtrechnung wichtige Festungsmauer Sie schließt den Horizont nach links ab und gibt rechts den Blick auf die See frei. Das Ganze ist in ein klug verstecktes, diagonales Liniennetz eingepaßt; man verfolge die eine Linie vom Schwertknauf rechts unten bis zu dem Grasbüschel auf der Mauer, die andre vom Gewandzipfel links unten bis zur spitzen Ecke des Buches. Außerdem entdecken wir ein förmliches Achsenkreuz, wie die Flügel einer Windmühle, mit der Hand als Knotenpunkt; es bringt mächtiges Leben in den Oberteil der Figur, vermag sie aber, da die sichernde Vertikale hinlänglich betont ist, nicht ins Wanken zu bringen.

Übersichtlicher und nur dem Gesetz der Schwere folgend erscheint das Mantelmotiv bei Bartholomäus, die Fülle des Stoffes flutet auch von dem l. Vorderarm mit dem als Märtyrerattribut präsentierten Messer herab und staut sich am Halse; der lebensprühende Kopf steigert durch die fast volle Wendung en face die Energie der Gesamtfigur; Rückendeckung bietet hier ein kernig gezeichneter Baum. So erscheinen auch diese Apostelfiguren in ihrer charaktervollen Bodenständigkeit, in der Wirkung durch die metallische Klangfarbe des Kupferstichs noch beflügelt, trotz ihres geringen Ausmaßes wie für die Ewigkeit geschaffen, als monumental.

575. Gefangennahme Christi. Kupferstichpassion. (A)

Dürer hat im ganzen vier Passionsfolgen geschaffen, die sog. grüne Passion der Wiener Albertina, ein erster Versuch (um 1504), die gestochene Passion (1507 bis 1512) „für Kenner", die große Holzschnittpassion (um 1498 und i. J. 1510) und die volkstümlichste, die kleine Holzschnittpassion (1509–1511). Der Vergleich der Parallelszenen ist das Abc für jeden Dürerfreund. Wir geben die Gefangennahme Christi in drei Ausfertigungen A, B und C, es fehlt nur die Szene der grünen Passion, am meisten verwandt mit C.

Im Figurenaufbau stehen sich A und C am nächsten, in der Landschaft A und B. Erst in B ist der Dualismus der Vorder- und Mittelgrundszene überwunden, am stärksten tritt er in A hervor, wo, wie schon in der grünen Passion, Christus und Judas ein Paar bilden. Es lohnt sich, nach Wölfflins Vorgang im einzelnen zu verfolgen, wie Dürer davon abkommt, alles auf einmal geben zu wollen.



576. Gefangennahme Christi. Große Holzschnittpassion. (B)

In der grünen Passion wird Christus gleichzeitig geküßt, am Arm gepackt, am Kleide gezerrt, an den Haaren gerissen, mit dem Schaft der Hellebarde in den Rücken gestoßen und mit der Faust geschlagen; später weiß der Künstler Maß zu halten; der in C hinzukommende, noch schüchterne Griff in den Halsausschnitt am Gewande Christi enthält den Keim zu der kraftvollen Ausgestaltung dieses Motivs in B. Im ganzen



577. Gefangennahme Christi. Kleine Holzschnittpassion. (C)

wird man sagen können: in der Mittelgrundszene von A und C geschieht zwar recht viel, aber eigentlich dramatisch ist sie nicht. Dies Höchste erreicht Dürer erst in der großartigen Fassung von B, wo er das lyrische Kußmotiv zur Seite schiebt und so Raum gewinnt für widerstrebende, in starke Richtungsunterschiede auseinanderfallende Kräfte. Indem Christus von vorn durch den Judaskuß, hinten durch das neue Motiv der Fesselung der Hände gehemmt wird, reißt ihn gleichzeitig der Griff der Eisenfaust und die um den Leib geworfene Schlinge (auch dies die Steigerung eines früher nur angedeuteten Motivs) nach vorn, so daß seine hellbeleuchtete Diagonale das ganze Bild beherrscht und alle Bewegung in ihm ihren Mittelpunkt hat. Zugleich nimmt Dürer, indem er so zeitlich Auseinanderliegendes in einem Brennpunkt sammelt, praktisch die Lehre Lessings vom fruchtbaren Moment in einem besonders lehrreichen Beispiel voraus. Dieses so in sich festgehaltene Dreieck senkt er mit der Spitze in den von den Vordergrundfiguren unter starken Richtungskontrasten zur Hauptfigur gebildeten Trichter ein. Scharf beleuchtet das Mondlicht diese klare Gliederung und holt auch die abenteuerlichen Mordwerkzeuge der feigen Häscherschar aus dem Schatten des Waldes heraus. Neben der brutalen Roheit der Schergen wirkt der unsagbar traurige Blick, den der Gefangene unter Judas' verräterischem Kuß gen Himmel sendet, um so ergreifender. Von herbem Reiz ist die Landschaft, selbst die Bäume reden ihre eigene Sprache. Im Hintergrund Mondesglanz auf Wolke und Bergeshöhe; die Verfolgungsszene hier und in A nach Marc. 14, 51 f.

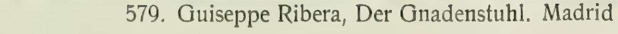
Ein Kapitel für sich bildet die Szene, wie Petrus in zornigem Übereifer dem Malchus das rechte Ohr abhaut. Sollte er des Hohenpriesters Knecht nicht feige von hinten überfallen, so mußte er Linkshänder sein oder es mußte ein Fechterkunststück daraus werden. In der grünen Passion liegt Malchus auf den Knien vor Petrus auf dem Boden und wendet den Kopf so scharf nach rechts, daß sein rechtes Ohr für den Hieb frei liegt. Den umgekehrten Weg schlägt C ein: Malchus wehrt sich auf dem Rücken liegend und sucht den Hieb des Gegners mit der Laterne zu parieren; auch hier ist das rechte Ohr absichtlich freigelegt. Eine dritte, merkwürdig gezwungene Lösung gibt A: Petrus kniet auf dem Rücken des in Todesangst sich krümmenden Knechts, der sich, den Knüttel in der Linken, kläglich schreiend zur Wehr setzt; das rechte Ohr wird er kaum treffen können. Zweifelhaft bleibt der Hergang in der besten Lösung, in B: wiederum Rückenlage des jämmerlich sich Krümmenden und Schreienden. Gelingt es Petrus, den rechten Arm mit dem parierenden Knüttel beiseite zu drücken, so ist der Hieb auf das rechte Ohr frei — der Künstler rechnet hier auf die Phantasie des Beschauers, während er in C für den Augenschein sorgt. Indem in B Petrus vom Bildrand überschnitten wird, sinkt der Vorgang, wie billig, zur Nebenszene herab und findet in der glänzend gezeichneten Rückenfigur des Axtträgers sein formales Gegengewicht.



578. A. Dürer, Der Gnadenstuhl in den Wolken. Holzschnitt



579. Guiseppe Ribera, Der Gnadenstuhl. Madrid



Die gewaltige Komposition Dürers hat merkwürdigerweise in zwei südlichen Künstlern einen Widerhall geweckt, die fern von ihrer Heimat den Höhepunkt ihres Schaffens und Ruhmes fanden, in dem Griechen Theotocopuli, der, an den Venezianern gebildet, 40 Jahre in Toledo wirkte, von den Spaniern *el Greco* genannt, und in dem Spanier Ribera, der gleichfalls von den Venezianern und

von Correggio beeinflußt, die längste Zeit seines Lebens in Neapel zubrachte und von den Italienern den Beinamen *lo Spagnoletto* erhielt. — Als großartige Vision, Gottvater, den Leichnam des Gekreuzigten im Schoße, von klagenden Engelscharen mit den Marterwerkzeugen umgeben, in breiter Entfaltung über Wolken und Winden schwebend, das Ganze eine Art himmlischer Pietà, so stellt sich Dürers Werk dem Beschauer dar. Es ist unter dem frischen Eindruck der italienischen Kunst mehr plastisch als malerisch empfunden, nur in den krausen Gewandzipfeln klingt der gotische Knitterstil nach.

Die Nachfolge Grecos ist zugleich eine künstlerische Kritik des großen Vorbildes. Der Leib Christi, so wundervoll er modelliert ist, erscheint bei Dürer in wenig gesicherter Lage; von den Händen Gottvaters unter den Achseln gestützt, hängt er wie leichenstarr herab, nur das linke Bein pendelt frei. Auch die Lage des Hauptes, dem Gottvaters parallel, scheint unnatürlich, es müßte nach der andern Seite sinken. Dazu wirkt der Ausdruck des Antlitzes in der Untersicht ungünstig; die Perspektive verkürzt gerade die edleren Teile, Stirn und Nase. Hier setzt die Kritik Grecos ein. Er lagerte, wohl im Anschluß an Michelangelos Florentiner Pietà (423), den Leichnam doppelt gebrochen in Arm und Schoß des Vaters; so kommen auch die edlen Gesichtszüge voll zur Geltung, und voller kann auch der Blick des das Haupt neigenden Vaters auf ihnen ruhen. Das nahe Beieinander von Haupt und rechter Schulter Christi erinnert an Michelangelos frühe Pietà (407). Die Füße stauen sich an den ziemlich tragfähig erscheinenden Wolken, und Dürers Pusteriche haben sich in geflügelte Engelsköpfchen verwandelt, um diesen Fußpunkt der Komposition zu unterstreichen. Die Arme erscheinen bei Greco aus der bei Dürer innegehabten Lage herabgesunken; die Engelsköpfchen in den Mantelfalten Gottvaters sind wohl ein Nachklang der Sixtinischen Decke (414 f.). Der klagende Engelchor ist auf die Hauptfiguren beschränkt, die aus denen Dürers herausentwickelt sind, unter Verzicht auf die Marterwerkzeuge. Ein eigentliches Schweben findet ebensowenig statt wie bei Dürer; auch der Engel links, der als Protest gegen die schwere Verhüllung bei Dürer seine Waden preisgibt, steht mit dem linken Fuß auf der Wolke.

Den Vergleich Riberas mit Dürer hat bereits Karl Voll gezogen. Bei Ribera ist alles auf malerisches Schweben abgesehen. Die Großengel sind weggefallen. Der Auftrieb des Mantels und die schwebenden Wolken lassen uns die tragenden Kräfte ahnen, deren Verkörperung auch die sich tummelnden Engelkinder sind. Diese tragen auch das von Ribera neu in die Komposition eingeführte Leintuch, an dem der ätherische Leib Christi, der wie am Kreuz mit ausgebreiteten Armen zwischen den Knien Gottvaters hängt, einen Halt findet. Die Auflockerung der Komposition, die auch Gottvater aus der Hauptachse rückt, setzt, zumal auch noch die Taube dazwischentritt, die „menschliche“ Teilnahme des Vaters am Sohne zugunsten der Repräsentation fühlbar herab. Im malerischen Helldunkel verschmelzen alle diese Bestandteile zu einer Einheit, als deren köstlichstes Kleinod der meisterhaft gemalte, rührende Leib Christi erscheint.



580. Domenico Theotocopuli, Der Gnadenstuhl. Madrid



581. Geertgen van Sint Jans, Christnacht. Berlin, Smlg. Kaufmann



582. Bartholomäus Bruyn, Heilige Nacht. 1516. Berlin, Sammlung Kaufmann

Die Religion als die große Nährmutter der Kunst — in dies Kapitel gehört auch, was wir mit dem Worte Lichtmalerei bezeichnen. Mannigfach sind die Lichterscheinungen, natürliche und übernatürliche, von denen die heiligen Geschichten reden (vgl. 469, 530 ff.), und gern ergreift Dürer den Anlaß, das Problem des lichterfüllten Innenraums in die Schwarz-Weiß-Kunst einzuführen (547), das erst unsere Zeit (685, 692) malerisch gelöst hat. Gerade in dem dunkleren Norden mußte das Lichtproblem größere Beachtung gewinnen, und, bedeutsam genug, ist die Weihnachtskrippe der Mysterienspiele für den letzten Meister der altniederländischen Schule, Geertgen aus Haarlem, der Anlaß, sich dies malerische Problem klar und bewußt zu stellen. Er zuerst macht das göttliche Kind in seiner Krippe zur alleinigen, übernatürlichen, strahlenden Lichtquelle, und auch der Engel, der draußen am dunkelblauen Himmel schwebt und

den Hirten auf dem Felde die Weihnachtsbotschaft verkündigt, ist selbstleuchtend.

Voll entfaltet zeigt sich dann das Problem bei dem erheblich jüngeren, von den Niederländern beeinflußten, in Köln tätigen Barthel Bruyn. Er hat die eigentümliche Wirkung der von unten her kommenden Reflexe auf den Gesichtern der Anbetenden ganz naiv studiert und gibt sie stellenweise bis zur Karikatur gewissenhaft wieder. Possierlich wirkt die Unbeholfenheit des Meisters in der Darstellung der fliegenden Engel oben links. Unten knien beiderseits an Betpulten die frommen Stifter des Bildes bei Kerzenlicht; es sind die ersten Weihnachtslichter in der Malerei.

Die südliche Kunst hat diesen nordischen Lichtmalern trotz einzelner Anläufe (469) im Grunde nur einen Meister, freilich einen der größten, und von diesem nur ein Werk, allerdings von Weltberühmtheit, gegenüberzustellen, Correggios Heilige Nacht. Die Lichtquelle ist auch hier das in der Krippe liegende, von den Armen der lieblichen Mutter liebreich umhegte Christkind, nur draußen über den Bergen dämmert am Wolkenhimmel ein Lichtstreif auf. Der Künstler betont das malerische Kunststück noch ausdrücklich durch die Geste der vom Licht geblendeten derben Magd; sie scheint aus gröberem Stoffe geformt als die in gelblichem Rosa erstrahlende Mutter, die ungeblendet den stärksten Lichtglanz einsaugt. Das größte Kunststück aber liefert Correggio in dem lebhaft bewegten, von unten beleuchteten Engelreigen. War der nordische Künstler noch unbeholfen, aber treuherzig, so nutzte der südliche seine Beherrschung der sog. Froschperspektive fast zu verwegen aus: in der Tat dauert es eine ganze Weile, bis man Kopf und Beine des „frech verkürzten" mittleren Engels zusammengelesen hat.

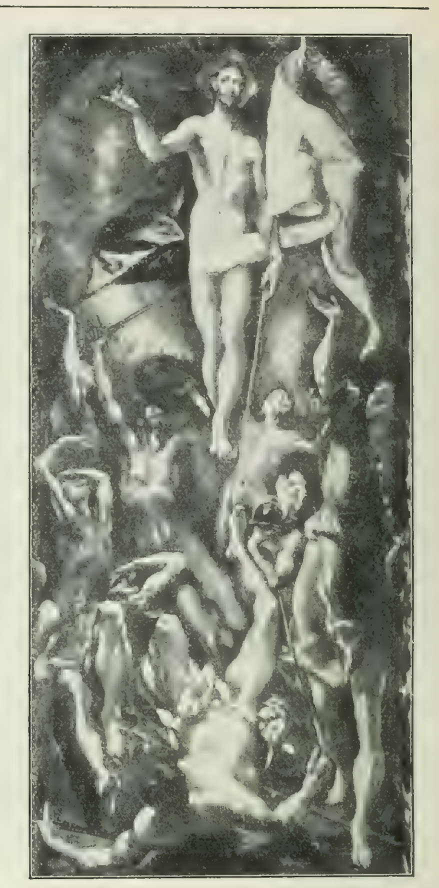


583. Correggio, Heilige Nacht. Parma

Übrigens lehrt der Vergleich mit dem fast gleichzeitigen sog. Tag (445) auf das augenscheinlichste, wie die Einführung der zentralen Lichtquelle das Kompositionsschema notwendig auflöst. Der ungeschlachte, keulenbewehrte Hirt entspricht dem hl. Hieronymus, die Magd im Verein mit dem aufschauenden jugendlichen Hirten dem Engel mit dem Buche; aber der dem Vorhang dort analoge engelbelebte Wolkenvorhang mußte, um das volle Licht aufzufangen, hier auf die linke Seite herübergenommen werden, und so wurde die Parallele, die dort die Linie des Vorhangs mit den Köpfen bildet, ebenso zerstört wie der diagonale Aufbau selbst. Die zweite Diagonale, von dem beleuchteten Knie der linken Eckfigur durch den lichten Mittelpunkt über den zudringlichen Esel und den ihn zurückhaltenden Joseph nach dem Gemäuer rechts oben, ist nur von untergeordneter Bedeutung: die Lichtmalerei läßt das Aufbauschema in Trümmern zurück. Murillo freilich weiß, wie wir oben (444) bei Betrachtung des Dreieckaufbaus bereits sahen, beides, Lichtpoesie und geschlossene Komposition, fast neckisch zu vereinigen.



584. Grünewald, Auferstehung. Isenheimer Altar



585. El Greco, Auferstehung Christi. Madrid

Wieder begegnet uns hier der Mann (555), der, selbst ein Phänomen, die Lichtphänomene als solche, ohne zeichnerische Unterlage, mit einer in der deutschen wie italienischen Malerei bis dahin unerhörten Kühnheit zum alleinigen Mittel der Darstellung erhob, Matthias Grünewald, in seinem Wunderwerk, dem Isenheimer Altar. Seine „Auferstehung" ist ganz auf der Lichtwirkung aufgebaut. Aus dem Sarkophag, dessen Deckel aufgesprungen ist, schwebt Christus, in einen roten Mantel gehüllt, die blendend weißen Grabtücher – es liegt etwas Blitzartiges in dieser Zickzacklinie – mit sich emporreißend, inmitten einer kreisrunden Lichtaureole, die Hände mit den Nägelmalen ausbreitend, in die Höhe. Der selbstleuchtende Körper nicht mehr plastisch, sondern nur als Licht- und Farbenwert empfunden, und innerhalb der von Gelb über Rosa nach Blau hinübergehenden Lichtstrahlen, die das Haupt umgeben, die wunderbar glühenden Augen als belebender Mittelpunkt, eine „geistige Verbrennung", die den Leib entmaterialisiert und den Beschauer nötigt, den „dargestellten Körperzustand am eigenen Leibe nachzufühlen". Das mystische Wunder wirkt um so überzeugender, als es aus greifbarster Wirklichkeit herausgeboren wird. Nichts ist realistischer als dies Grab und die betäubt und geblendet zu Boden sinkenden, wie bei Blitzlicht aufgenommenen Wächter. Momentane Bewegung oben und unten, verschmolzen durch die Reflexe der übernatürlichen Lichtquelle auf dem rötlichen Sarkophag, den Waffen, Rüstungen, den roten, gelben, grünen Röcken der Wächter, beides außerdem im Verborgenen zusammengehalten durch ein System gleichseitiger und gleichschenkeliger Dreiecke. Daher „Bewegung ohne bloße transitorische Momente; Momentanstes und dennoch Gesetzlichstes, pulsierendster Rhythmus und dennoch monumentale Ruhe" (O. Hagen). Die Nachtlandschaft vor tiefblauem gestirnten Himmel.



586. Rembrandt, Auferstehung Christi. München

In dieser Entmaterialisierung des Körperlichen durch das Licht bleibt Grünewald einzig, selbst Rembrandt begnügt sich zumeist mit einer von oben hereinbrechenden überirdischen Lichtquelle (531, T. IX). Auch in seinem Auferstehungsbild von 1630. Er wählt den Augenblick, wo der Engel, von himmlischem Licht umflossen, den Sarkophagdeckel hebt und Christus, noch in Leintücher gehüllt, sich eben aufrichtet. Wie die Wächter von dem Stein förmlich herabpurzeln, vergeblich zur Wehr greifen, entsetzt fliehen und so ein wirres, rettungslos ins Dunkel versinkendes Knäuel bilden, ist blitzschnell wie bei Grünewald erfaßt und nicht ohne Humor erzählt; so wenig wie Shakespeare scheut sich Rembrandt — ein echt germanischer Zug – hart neben die tiefste Tragik burleske Komik zu setzen.

Dagegen läßt uns el Greco in seiner „Auferstehung" den tiefen Unterschied zwischen romanischer und germanischer Kunst erkennen. Unser Bild, etwa 15 Jahre später entstanden als 580, zeigt in überhohem Format seine immer mehr zur Manier, ja zur Manie werdende Vorliebe für überlange, ekstatisch aufgeregte, zuckende Gestalten; hier, noch ganz antik gedacht, fast lauter nackte Leiber, in ihrer Mitte, aus eigner innerer Kraft senkrecht in die Luft steigend, der Auferstandene. Dazu schärfste Kontraste: in der Mittellinie der rücklings gestürzte Titane mit dem Degen in der Faust, rechts daneben die langausgezogene Randfigur; ihr Arm ist willkürlich verkürzt: irdische Gewalt ist dem Göttlichen gegenüber unzulänglich. Auch der sitzend Emporblickende links erinnert in seiner Disproportion an den bekannten Fehler photographischer Vordergrundaufnahmen. Kompositionsgrund ist nicht das Lichtphänomen, sondern der noch leidlich symmetrische Aufbau von Menschenleibern. In der ekstatischen Verzerrung der Körper wie in der rauschenden Mystik seiner Farben ist der erst neuerdings zu Ehren gelangte Barockmeister Vorläufer und Vorbild des modernen Expressionismus.



587. Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter. Holzschnitt. 1483

Zwei Pole sind es, zwischen denen sich der bildende Künstler bewegt, die äußere Welt der Erscheinungen, die Natur, und die eigene Innenwelt, seine Seele. Aus Bildern der Außenwelt baut er sich mit Hilfe der Phantasie eine innere Welt von eigentümlicher Größe, Kraft und Schönheit auf, die er jedoch nur mit Hilfe der ihm selbst von der Außenwelt gebotenen Linien, Farben und Formen mitzuteilen vermag. Dies ist jedoch keineswegs gleichbedeutend mit Abschreiben der Natur. Der bildenden Kunst das Recht der Phantasie absprechen wollen, hieße sie in ihrem Lebensnerv treffen. Das gilt besonders für die deutsche Kunst. Gerade die Phantastik der apokalyptischen Visionen hat Albrecht Dürer zu seinem ersten größeren Werk begeistert. Mit gewaltigem Griff packt er die vier Reiter, die in der Apokalypse nacheinander hervortreten, die Pest, den Krieg, die Teuerung und den Tod, dem die Hölle folgt, zu einer furchtbaren, alles vor sich niederwerfenden Phalanx zusammen. Auf starken Gäulen, nur der Tod auf dürrem Klepper, die Augen aus dem Bild hinaus in die Ferne gerichtet, galoppieren sie mit flatternden Gewändern, Mähnen und Pferdeschweifen durch die in hellen Aufruhr geratene Luft einher, um nach der Weisung des darüberschwebenden Engels des Zorns den vierten Teil der Menschheit zu vertilgen, und der flammende Höllenrachen tut sich auf, die entsetzt Fliehenden, vor Schreck Gelähmten, Überrittenen zu verschlingen, voran den Kaiser mit der goldenen Krone auf dem Haupt. Der zeichnerische Stil, der jedoch durch den Gegensatz der hellen Lichter und tiefen Schatten durchaus malerisch wirkt, ist, wenn auch noch vielfach unvollkommen, so doch mit herber Größe gehandhabt, und wir werden uns die Wirkung des großartigen Blattes auf die geängstete, das Ende der Dinge erwartende Zeit des Künstlers nicht mächtig genug vorstellen können.



588. Peter Cornelius, Die apokalyptischen Reiter. Karton. Nationalgalerie, Berlin

Auf Albrecht Dürer griff denn auch der ihm an Ernst und Gedankentiefe nahekommende Begründer eines monumentalen deutschen Freskostils, Peter Cornelius, zurück, als er für den von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Königsfriedhof zu Berlin die Kartons entwarf. Die Anlehnung an Dürer ist ebenso unverkennbar wie die Weiterentwicklung des von dem Vorgänger Gegebenen. Cornelius erstrebt Vereinheitlichung und Steigerung. Hatte Dürer den Tod volkstümlich aufgefaßt und durch seine Isolierung einen Bruch in die Einheit der furchtbaren Kavalkade gebracht, so gleicht Cornelius die Unterschiede aus und steigert den Eindruck, indem er einerseits aus dem braven Galopp Dürers ein rasendes Durchgehen macht, anderseits die Bewegung differenziert: der Richtungsunterschied steigt bis zu einem ganzen rechten Winkel, so in den Leibern, Rossen und Waffen von Krieg und Tod. Daß ferner durch Wegfall der Zügel alle vier Reiter beide Hände frei haben, kommt ihrer Bewegungsenergie zugute. Und wenn bei Dürer die Reiter, unbekümmert um ihre Opfer, wie das Schicksal dahinbrausen, so wirken bei Cornelius nur die beiden letzten Staffeln, die Teuerung und die Pest, aus dem Bilde heraus, die Teuerung entgegen dem Text der Apokalypse, unter Änderung des Motivs und der Reihenfolge, zu den eigentlichen Trägern der Komposition aber werden die am dramatischsten wirkenden Waffen, Sense und Schwert. Vor der Sense duckt sich der Menschenknäuel wie niedergemäht zu Boden, gegen das ausholende Schwert aber erheben sich abwehrende Hände, daher der Eindruck einer niederbrechenden und einer sich aufbäumenden Welle, bei dem furchtbaren Reiterpaar wie bei der gepeinigten Menschheit: die Hauptrichtungslinien oben und unten sind parallel. Gegenüber einem so gewaltigen Werke sollte der oft gehörte Vorwurf der Blutleere, der zeichnerischen Glätte verstummen. Der Mangel rein malerischer Qualitäten bei Cornelius erscheint doch nur wie die Kehrseite einer ganz auf die Kraft des Gedankens gestellten Phantasie, deren Recht wir unserer durch sittlichen Gehalt ausgezeichneten deutschen Kunst nicht wollen verkümmern lassen. Rasch wechselnde Modestimmungen des Tages können Ewigkeitswerte vorübergehend verdunkeln, aber nicht erschüttern. Jede Zeit hat die Kunst, die sie braucht und die sie — verdient.



589. Hans Holbein d. J., Der Krämer



590. Hans Holbein d. J., Der Ritter

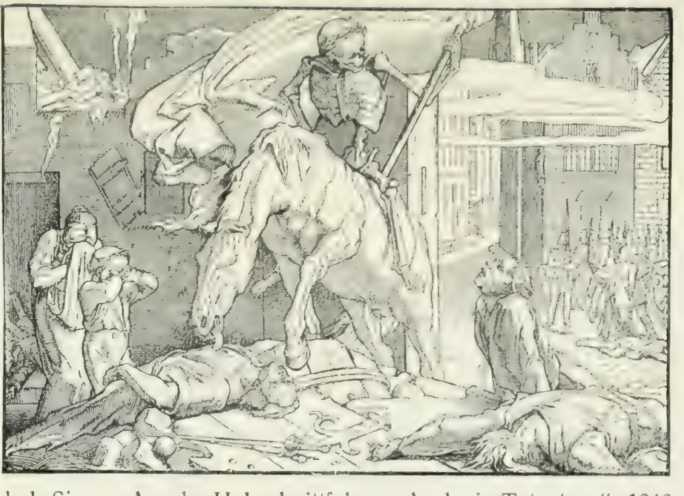


591. Albrecht Dürer, König Tod. Skizze. 1505

Von den vier Würgern der Dürerschen Apokalypse ist es besonders einer, den schwere Heimsuchungen dem deutschen Volke immer wieder mit unerwünschter Deutlichkeit zu Gemüte führten, der Tod. Es ist ein Zeichen für den herben Wahrheitssinn der deutschen Kunst, daß sie diesem unerquicklichen Gesellen nicht feige aus dem Wege geht, im Gegenteil, er wird, wie er die Volksphantasie unaufhörlich beschäftigt, auch geradezu eine Lieblingsfigur der Kunst. Die Neigung zu Humor und Satire, die im deutschen Volkscharakter steckt, wird hier zur grimmigen Selbstironie, zur bittern Selbstvernichtung. Die Zeiten waren ernst: die Reformationsbewegung mahnte zu innerer Einkehr, die Bauernkriege bedrohten Leben und Wohlstand. Mit beißendem Sarkasmus faßt Holbein den Triumph des Todes als ein großes Fest auf, bei dem die Gerippe aus dem Beinhause zum Tanze aufspielen. Und dann beginnt der Tod in allen erdenklichen Gestalten mit jedem Stand, Geschlecht, Alter in seiner Weise den Tanz. Der Hausierer mit hochbepackter Kiepe, das Schwert an der Seite, er hat es eilig, im nächsten Dorf seine Waren anzubringen. Da packt ihn der Tod mit festem Griff. Er bittet: „Nur dorthin noch laß mich!" Vergebens! Schon schreitet ein Gerippe, die Brummgeige spielend, nach der entgegengesetzten Richtung zum Tanze vorauf; er muß folgen. Auch den gepanzerten Ritter ereilt der Tod auf freiem Feld. Als Landsknecht, Kettenpanzer, Brustharnisch, Beinschienen um das Gebein schlotternd, bohrt er ihm mit grimmigem Hohn seine eigene Lanze rücklings durch den Leib. Da hilft kein Fechten mit dem breiten Ritterschwert, es ist seine letzte Sonne, die dort am Horizonte aufgeht. Bewundernswert ist die dramatische Kraft dieser Szenen und die Geschlossenheit der Komposition, dort nach dem Prinzip sich gegenseitig die Wage haltender, widerstrebender Kräfte, dem wir bereits wiederholt (236, 576) begegnet sind, hier fast noch kunstvoller durch die in sich kontrastierte, mit klassischer Klarheit auseinandergelegte Figur des Ritters. Auch beachte man, welche Bedeutung für die Komposition



592. 593. Alfred Rethel, Der Tod in eine Stadt einreitend



Der Tod als Sieger. Aus der Holzschnittfolge: „Auch ein Totentanz“. 1848

dort die Brummgeige, hier die barock gekräuselte Wolke hat: jene vollendet das diagonale Linienkreuz und gibt der Gruppe das erforderliche Gleichgewicht, diese ist als Gegengewicht gegen den wallenden Federbusch des Ritters gleichfalls unentbehrlich.

An Holbein, aber auch an Dürer knüpft an der große Aachener Alfred Rethel. Wenngleich sein Totentanz wegen seiner politischen Tendenz nicht die Allgemeingültigkeit des Holbeinschen beanspruchen darf, so ist er doch ein Menetekel von herber Größe und markiger Kraft. Für den reitenden Tod und damit für das Format war wohl eine Skizze Dürers vorbildlich: der König Tod als gekröntes Gerippe mit der Sense auf dürrem Klepper, dem wie in Dürers berühmtem Stich „Ritter, Tod und Teufel“ das Totenglöcklein am Halse bimmelt; *Memento mei,* „Denk' an mich!“ lautet die Beischrift (591). Rethel läßt den Knochenmann in Rock, Stiefeln und hahnenfedergeschmücktem Hut, die Zigarre zwischen den Zähnen, mit der sensenartigen Hellebarde in scharfem Trabe der friedlichen Stadt zureiten, daß man glaubt, den gleichmäßigen Takt des Reiters im Sattel zu hören; erschreckt krächzen die Raben. Die Wage dient einem andern Zweck als in 587f.; er führt sie mit, um auf dem nächsten Blatt der betörten Menge zu zeigen, daß eine Krone so viel wiegt wie ein Pfeifenstil. Er hält die Wage am Zünglein statt am Ring — sie merken's nicht — da steht sie freilich gleich! Und wie er dann, nachdem er das Werk der Verführung vollbracht, auf dem 6. Blatt in seiner ganzen Nacktheit, seine siegreiche Fahne entfaltend, im Lorbeerkranz über die von den Truppen gestürmte Barrikade reitet, auf den vorwurfsvoll sich gegen ihn Aufbäumenden mit grinsendem Hohn herabblickend, während Witwe und Waise den Tod ihres Ernährers beweinen, das ist mit knappen Mitteln und doch mit unvergleichlicher Kraft erzählt. Dort hat die Komposition etwas Suggestives, der auf breiter Landstraße eben ins Bildfeld hereinreitende Tod, die aus ihm enteilenden Landmädchen, bedeutsam auch in der Linienführung Sense und Rechen; hier baut sich vor links geschlossenem, rechts offenem Hintergrund eine mächtige Steilpyramide auf, flankiert von den jammernden Opfern.





A — 594. 595. Alfred Rethel, Der Tod als Freund. A Entwurf (Tuschzeichnung). B Ausführung (Holzschnitt) — B

Der Tod als Freund! Welch ein wohltuender Gegensatz zu dem grinsenden Hohn der bisher betrachteten Totentanzbilder, die uns im tiefsten Herzen erschauern ließen! Im muschelgeschmückten Pilgergewande, die Pilgerflasche zur Seite, ist Freund Hein kurz vor Sonnenuntergang leise in des alten Türmers Stube getreten und läutet nun gesenkten Hauptes an des im Lehnstuhl entschlafenen Alten Statt den Bürgern dort unten den Abendsegen, ihm selbst das Totenglöcklein. Einen müden Erdenpilger abzuholen hat er sich selbst in das Gewand der Pilgerschaft gekleidet; daß er nicht Grauen, sondern den Frieden bringt, das sagen uns die Palmen, die er mitgebracht und samt Pilgerstab und Pilgerhut seitwärts abgelegt hat.

Wir stellen dem ausgeführten Holzschnitt (B) einen in mancherlei Einzelheiten abweichenden, wie die Vertauschung von linker und rechter Hand zeigt, für den Holzschneider im Gegensinne gezeichneten früheren Entwurf (A) gegenüber.

Zunächst finden wir in B die Veränderung der Lichtquellen höchst bemerkenswert. Die große viereckige Lichtöffnung von A ist durch Einsprengung eines flachen Bogens, über dem sich geblendetes gotisches Maßwerk zeigt, verkleinert, dafür aber lassen das Tageslicht zwei neue Öffnungen ein, ein kleines geöffnetes Fenster über dem Lehnstuhl des Türmers und statt des dunkeln Treppenaufgangs eine offene Tür, zu der die schmale Holzstiege ins Freie führt; man merkt, daß man sich in luftiger Höhe befindet. Eine weitere wichtige Änderung ist der Fortfall des Dachfirstes samt Dachreiter: nicht nur, weil dadurch der Ausblick in die weite Landschaft freier wird, sondern weil sonst die Kirche dem sakralen Brauch zuwider statt nach Osten nach Westen orientiert wäre. Jetzt reichen von dem Turm aufsprießend zwei Fialen (48) und außerdem ein phantastischer Wasserspeier in das Gesichtsfeld herein, und aus dem einfachen Dorfkirchlein ist ein stattlicher gotischer Bau geworden.

Sehen wir uns in der Glockenstube selbst um, so ist in B durch Fortfall der drei schrägen Bretter des Stiegengeländers der Blick auf die unteren Stufen frei geworden: das bedeutet ebenso zeichnerisch einen Gewinn an Licht und Schatten, wie perspektivisch an Raumtiefe. Als Geländer dient jetzt eine stehengebliebene Latte mit emporführendem Seil: auch dies erhöht den Eindruck des Schwankenden, Unsichern, Luftigen. Auch die offenstehende schwere Holztür auf A ist jetzt, weil toter Stoff, weggefallen, an Stelle des schmalen Umganges, zu dem sie führt, ist ein Altan getreten, der durch die schräge Linie der rechten Seitenbrüstung größere Tiefenwirkung erlaubt. Auch die kleinen Abweichungen in der Ausstattung sind nicht unbedeutsam: die beiden Uhrgewichte für Geh- und Schlagwerk hinter dem Sessel des Alten sind nicht mehr zu sehen, nur die beiden verschieden starken Seile: seine Uhr ist abgelaufen! Das an die Wand geheftete Bild des Gekreuzigten ist ein Kruzifix geworden und bildet vornübergeneigt mit dem Bibelbuch, den einfacher gehaltenen Trinkgeschirren und dem Brotteller auf dem sauber gedeckten Tisch förmlich ein kleines Stilleben für sich.

Eine letzte Abweichung endlich betrifft das einzige lebende Wesen in dem Bilde: es ist einsamer geworden in der Turmstube, denn der zur Seite seines Herrn eingeschlafene Hund ist verschwunden. Statt dessen schmettert auf der Erkerbrüstung ein Vöglein sein gewohntes Abendlied. Diese Änderung des Motivs zeugt von feinstem menschlichen und damit auch künstlerischen Empfinden. Wohl liegt z. B. auf Holbeins Totentanzbild „Der Arzt" der Hund ruhig schlummernd neben seinem Herrn, zu dem der Tod mit einem Kranken an der Hand ins Zimmer tritt; im allgemeinen aber sind wir geneigt zu glauben, daß der feine Instinkt dieses Vierfüßlers den Eintritt eines so unheimlichen Wesens bemerken müßte. Der leichtbeschwingte Vogel gehört einem anderen Geschlecht an, er schmettert sein Lied, unbekümmert um Freude der Menschen oder Leid, und ist so gleichsam ein Bote der großen, herrlichen, über Menschenschicksal erhabenen Natur, die sich draußen vor dem Blicke weitet.

Aber noch ein größeres Symbol der ewigen Natur ragt in das Bild hinein: das hinter Strom und Gebirge, hinter Fluren und Menschenbehausungen zur Rüste gehende Tagesgestirn. Verlängert man die auf der Bildfläche ideell senkrecht stehenden Linien, so findet man, im Holzschnitt strenger durchgeführt als in der Tuschzeichnung, daß der perspektivische Augenpunkt in der untergehenden Sonne selbst liegt: dorthin führen alle Linien konzentrisch zusammen. Nun erst wird es uns auch von dieser technischen Seite her klar, warum ein solcher Friede über diesem Bilde ausgebreitet liegt, warum auch der runde Abschluß des Türbogens so wohltuend wirkt: er verstärkt das Rund des Sonnenballs, und von den perspektivischen Linien des Innenraums eingefangen, wird nun das Auge mit doppelter Gewalt in den leuchtenden Strahlentrichter hineingezogen, der ewigen Sonne nach.

So ist es letzten Endes ein religiöser und, wie das Kruzifix, die offene Bibel und die über der abgenommenen Mütze auf den Knien gefalteten Hände des toten Türmers zeigen, echt christlicher Gedanke, in den dies anspruchslose und doch so tiefe Meisterwerk deutscher Kunst ausklingt:

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Zog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

(v. Eichendorff.)



596. Vom Meister des Bartholomäusaltars

Die Kreuzabnahme setzt zwei entgegengesetzte, bei höchster Steigerung sich sogar gegenseitig ausschließende Funktionen ins Spiel, körperliche Betätigung und seelische Teilnahme. Die Kunst verteilt diese Funktionen naturgemäß vorwiegend nach dem Geschlecht, ohne jedoch Vertauschungen und Übergänge auszuschließen. Unsre vier Bilder variieren das Thema höchst lehrreich; sie vertreten paarweise zwei Zeiten, aber vier verschiedene Stile und Künstlerpersönlichkeiten. — Der Bartholomäusmeister bedeutet die sterbende Gotik. Er war aus der oberrheinischen Schule Schongauers über die Niederlande, wo er den Einfluß Rogiers erfuhr, nach Köln zugewandert und dort auch künstlerisch heimisch geworden; so stellt er eine mit feinstem Farbensinn gepaarte Verschmelzung, aber auch krampfhafte Übersteigerung dieser drei Kunstrichtungen zu einem gespreizten Manierismus dar, der sich auch in Kostbarkeit der Stoffe und modischen Extravaganzen kaum genug tun kann. Man sehe den bis zur Unkenntlichkeit verkürzten und perspektivisch viel zu stark verkleinerten Helfer oben am Kreuz und die nach der „letzten" Mode gekleidete Magdalena, deren Bewegungsmotiv man nur mit Mühe enträtselt, eine Karikatur der Magdalena Rogiers (523). Auch der Stand des Nikodemus auf der Leiter ist unsicher. Perspektivisch bedenklich sind die Spinnenfinger am Ärmel der Magdalena, die der hinter ihr stehenden heiligen Frau gehören. Die seelische Teilnahme ist nur bei Joseph von Arimathia und Nikodemus würdig und echt, äußerlich bei der anbetenden Stifterin links im Hintergrund, unmännlich bei Johannes, hysterisch bei Magdalena, wehleidig bei der Frau hinter ihr; bei Maria geht das Seelische im Pathologischen unter.

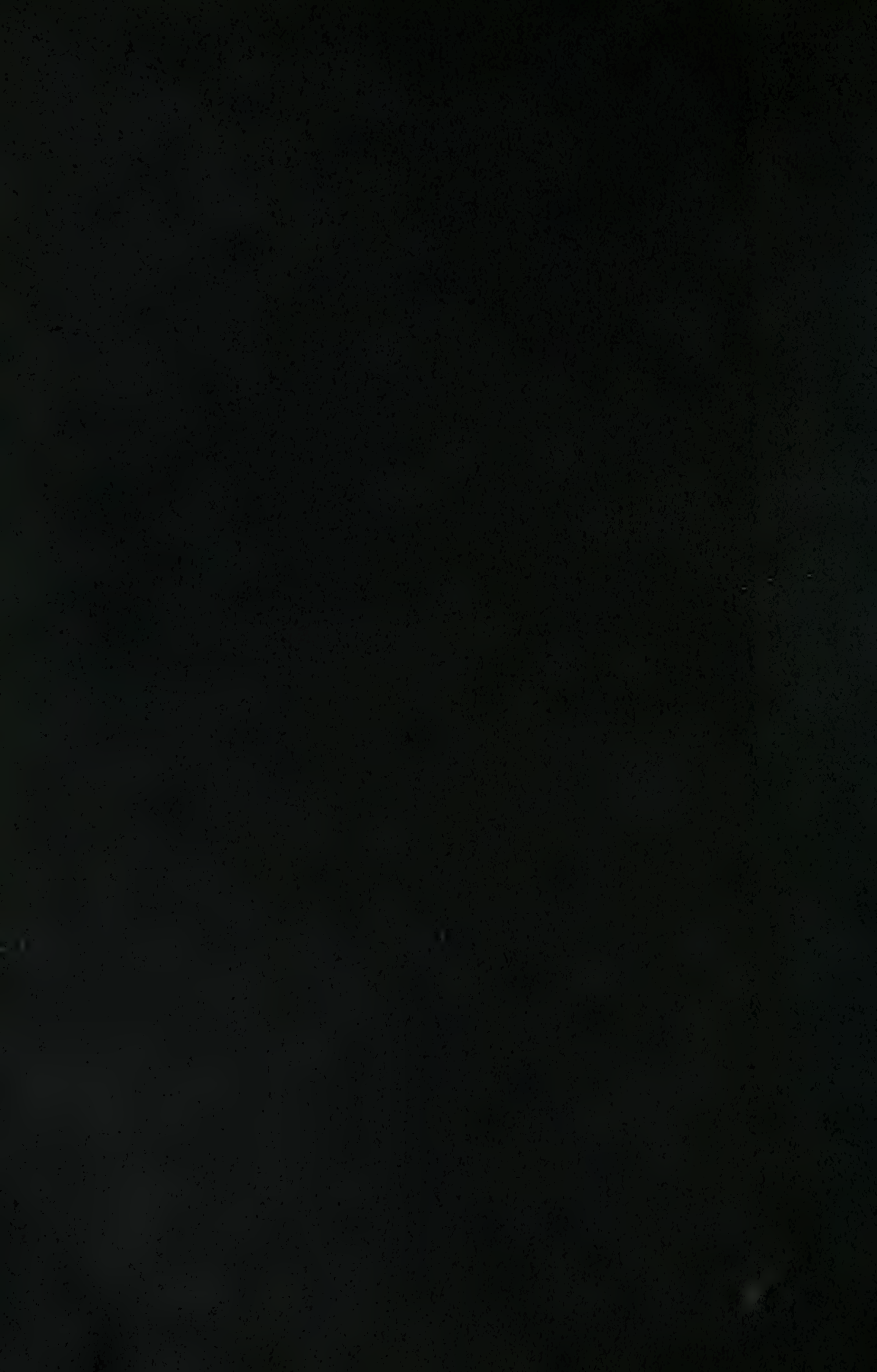
Kaum glaublich, daß fast zu gleicher Zeit Dürer in Nürnberg seine grüne Passion zeichnete! Unter dem Einfluß der italienischen Renaissance widmet er sich, echt deutsch, dem formalen Problem mit solcher Gründlichkeit, daß seine Kreuzabnahme eine streng sachlich motivierte geometrische Konstruktion wird. Nur mit einer einzigen Leiter bewerkstelligt er den pyramidalen Aufbau: ihren beiden Holmen entsprechen links die Linien der Leinwand, womit der ergreifend schön und plastisch gezeichnete Leichnam herabgelassen wird; sie finden ihre Fortsetzung in den ausgestreckten Armen des Untenstehenden. Die Masse, nicht die Zahl der Figuren hält sich beiderseits das Gleichgewicht, der übermäßige Faltenaufwand bei Johannes macht das besonders deutlich. Das Zünglein an der Wage bildet Magdalena am Fuß des Kreuzes, bereit, den teuren Leichnam auf ihren Schoß zu betten; die Mutter, der dies Vorrecht zukäme, bedarf selbst der stützenden Arme. Die seelische Teilnahme ist bei allen Figuren ersichtlich oder vorauszusetzen.

Eine neue Flutwelle italienischen Einflusses, getragen von der im Barock auch künstlerisch triumphierenden Gegenreformation, bedeutet ein Jahrhundert später der farbenprächtige, kraftstrotzende, pathetische P. P. Rubens. Er macht durch enge Gruppierung der Figuren und durch die Lichtführung die venezianische Diagonale (S. 248 ff.) zum beherrschenden Leitmotiv. So versteht man die Einführung des blendend weißen Leintuchs, auf dem der Leich-











597. Dürer, Grüne Passion. Federzeichnung

nam sanft herabgelassen wird, aber auch, warum es hier ganzer vier Leitern bedarf, um den breiten Figurenstreifen bis zum obern Bildrand quer durchzuführen. Wie bei Dürer können wir die Funktion jeder einzelnen Figur genau ablesen; Johannes, mit einem Fuß auf der Leiter und bereit, die Hauptlast auf sich zu nehmen, verbessert das entsprechende Motiv des Bartholomäusmeisters. Alle Augen, auch die der Frauen, „sind nicht von der erhabenen Bedeutung des Vorgangs erfüllt, sondern verfolgen in rein sinnlicher Spannung die funktionelle Lösung der Aufgabe" (Grautoff). So spricht der kunstvolle Aufbau dieser acht in die Glut Rubensscher Farben getauchten Figuren auch mehr zu unsern Sinnen als zu unserm Herzen. Wie modelliert das glühende Kolorit die in gesunder Schönheit prangenden Gestalten plastisch bis in die tiefen bunten Schatten hinein, wie schwillt das Fleisch, leuchten die satten Farben der harmonisch abgestimmten Gewänder!

Dagegen der ganz in protestantischem Geiste lebende Rembrandt! Das von Rubens in die Komposition neu eingeführte malerische Motiv des Leintuchs formt er um zum Träger der eigenen Lichtkomposition. Dabei verzichtet er auf die Diagonale, um sie auf die Stellung des Kreuzes zu übertragen, dessen einer Arm nun wie wehklagend in den Nachthimmel hinausragt; das Halboval des Rahmens steigert mächtig die Wirkung (vgl. 490). Den künstlichen Aufbau seines Vorbildes gibt er rücksichtslos preis, um das Ergreifende des schmerzlichen Vorgangs ganz allein sprechen zu lassen. Wie ist hier alles in tiefstes Weh getaucht! Nicht das sinnliche, sondern das seelische Erlebnis ist die Hauptsache, darum ist auf die funktionelle Klarheit der Motive weniger Gewicht gelegt. Sowenig wie das drastische Motiv, das Leintuch mit den Zähnen festhalten zu lassen, würde das turnerische Dürers oder gar das halsbrecherische des Bartholomäusmeisters in diese Stimmung gepaßt haben. Der „Orientale" ist nicht nur zur Vervollständigung der Dreieckkomposition da, an seiner Ruhe, die keineswegs Gleichgültigkeit zu sein braucht, sollen wir die äußere und innere Bewegtheit der übrigen Figuren messen. Die für den Aufbau bei Rubens unentbehrlichen Frauen bilden hier im Sinne der Tradition wieder eine besondre Gruppe, die im nächtlichen Dunkel verschwindet, während überirdisches Licht — und damit kommen wir auf das Hauptmotiv zurück — sich über den Mittelpunkt der nächtlichen Szene ergießt. Ist der erloschene Körper des Heilandes selbst die Quelle des Lichtes, das von ihm ausströmt und von sich aus den Vorgang zu erhellen scheint (Grautoff) oder ist es, worauf die Schatten schließen lassen, ein himmlischer Lichtstrahl, der die Szene scheinwerferartig beleuchtet und damit dem hilflosen Leichnam die göttliche Weihe und Beglaubigung spendet? Auch das Liebeswerk der Getreuen nimmt an dieser Verklärung teil. So waltet durchaus eine tiefinnerliche, ernste Stimmung, die aber, weil vom Strahl göttlicher Gnade getroffen, dennoch nicht des Trostes entbehrt.



598. Rembrandt, Abrahams Opfer
Ölgemälde, 1635. St. Petersburg



599. Rembrandt, Abrahams Opfer
Radierung, 1655

Wie tiefstes seelisches Erleben den Menschen im Künstler innerlich reift und ihm Ausdrucksmittel an die Hand gibt, die ihm früher bei bloß künstlerischem Einfühlen in den Gegenstand versagt geblieben waren, das hat Johannes Manskopf an den beiden Bildern Rembrandts gezeigt. Volle zwei Jahrzehnte liegen zwischen dem farbenfreudigen Gemälde und der anspruchslosen Radierung, und fast ebenso hatte sich inzwischen sein Geschick gewandelt: von der Höhe häuslichen Glücks und künstlerischen Glanzes hatte den Meister der Tod seiner geliebten Saskia (614), das Schwinden seines Ruhmes und der drohende finanzielle Zusammenbruch jäh herabgestürzt. Aber die schweren Schicksalsschläge hatten anderseits auch sein Seelenleben vertieft. Daher stellt uns dieser Vergleich ähnliche künstlerische Gewissensfragen wie oben (S. 372f.) Ghiberti und Brunellesco.

An und für sich betrachtet ist das Gemälde von 1635 nach Komposition, malerisch-dramatischer Auffassung und kraftvoller Schönheit ein Meisterwerk. Wie spielend gelingt dem Maler, wonach die Reliefbildner so schwer gerungen hatten, der Zusammenschluß der Gruppe. Der schöne Knabenakt erinnert an Ghiberti, während der derbe Griff auf das Gesicht des Opfers, um es am Schreien zu verhindern, ihm den Atem zu benehmen und seine Kehle für den Schächtschnitt freizulegen, sich mit dem Realismus Brunellescos begegnet. Und doch, wie versinken alle malerischen Vorzüge dieses Werkes vor der mit so viel geringeren Mitteln arbeitenden Radierung von 1655! Die Einbuße an äußerer Schönheit wird durch eine ganze Welt innerer, seelischer Schönheiten mehr als aufgewogen.

Das erste, was uns in die Augen fällt, ist das enge Zusammenpressen der dort in freier Bewegung sich auslebenden Figuren zu einer fast harten Einheit. Aber gerade dies macht die furchtbare seelische Not des Augenblicks um so fühlbarer. Gegen die rohe Auffassung des Ölbildes bäumt sich jetzt das Vaterherz des Künstlers auf: so schlachtet man ein Stück Vieh, keinen Menschen, geschweige den innigstgeliebten, einzigen Sohn, die Hoffnung seines Alters! Darum hier kein „malerisch gelagerter Akt", auch keine brutale Vergewaltigung mehr! Der Sohn hat sich in den Willen Gottes ergeben und beugt sich ungefesselt über das Knie des Vaters, der das Haupt des Knaben fest an sich drückt und die Hand über seine Augen legt. So bleibt der Sohn dem Herzen des Vaters nahe, die Liebe waltet, so weit sie vermag, so sehr auch die um das Schlachtmesser sich krampfende andere Hand den entschlossenen Willen zeigt, das von Gott geforderte Opfer zu bringen. Auch bei der Figur des Engels ist das Seelische vertieft, die pathetische Gebärde des Gemäldes macht der Umklammerung mit beiden Armen Platz. Übrigens kommt bereits auf der, wie Karl Voll dartut, von Rembrandt eigenhändig übermalten Münchener Kopie vom Jahre 1636 der Engel ganz so wie hier mit scharfer Schwenkung „wie ein Sturmvogel" von rechts aus der Tiefe und umklammert die rechte Handwurzel Abrahams. Und endlich das schmerzverzerrte Antlitz des Erzvaters! Auf dem Ölbild bleibt hier „ein seelisches Vakuum"; das einzige, was der Kopf ausdrückt, ist Überraschung, die durch ein etwas gewaltsames künstlerisches Mittel, den freien Fall des Messers, noch besonders unterstrichen wird. Auch hier gilt das Wort Wölfflins, daß das Erschrecken ein Affekt ist, wo die Bösen von den Guten sich nicht unterscheiden. Daß ein Vater hier sich anschickt, den einzigen Sohn zu schlachten und mit welchen Empfindungen, darüber gibt das Gemälde keine Auskunft.

Dagegen die Radierung! „Dies Menschenantlitz", sagt Manskopf, „wird eine fast dämonische Anziehungskraft auf alle ausüben, die innerlich etwas von dem miterlebt haben, was dieses Mannes Seele durchbebt. Die Hilfe ist da, aber Abraham wendet nur mechanisch und automatisch sein Haupt zum Engel. Seine Seele steht noch ganz im Banne des Furchtbaren. Diese Augen! Und welche Verzweiflung redet aus den tief herabgezogenen Winkeln des Mundes! Und doch wieder, was für eine fast übermenschliche Kraft der Selbstbeherrschung spricht aus diesem Greisenantlitz! Der Engel, der den Opferwilligen umklammert, hindert die Vollziehung des Opfers, weil es in Wirklichkeit schon gebracht ist. Seine Erscheinung ist ein Symbol der inneren Befreiung, die jedes sittliche Opfer mit sich bringt, koste es auch einen Kampf auf Tod und Leben." Hat der Vereinsamte, von der Höhe seines Glücks Herabgestürzte, „als die Radiernadel diese starken Linien zog", damit selbst „ein Werk der Selbstbefreiung" vollbracht? Und wie würde angesichts der beiden Bilder das Florentiner Preisgericht vom Jahre 1401 entschieden haben?



600. Rembrandt, Das Hundertguldenblatt. Radierung

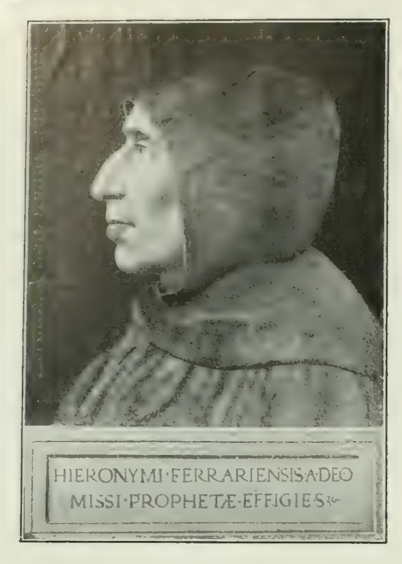
Der Entwicklungsgang Rembrandts, den dieser Vergleich blitzartig beleuchtet, ist aber nicht bloß ein persönlicher; das Persönliche beruht, wie bei jedem echten Künstler, durchaus auf nationaler Grundlage. Der Freiheitskampf der Niederlande gegen Spanien hatte die politische Scheidung der nördlichen von den südlichen Provinzen, der Holländer von den Flamen endgültig vollzogen. Von

nun an scheiden sich auch die Wege ihrer Kunst. In den bei Spanien verbleibenden Südprovinzen führte der frisch erwachte katholische Glaubenseifer, von der alten kirchlichen Tradition getragen, eine berauschende Blüte der Kunst herauf, deren glanzvoller Hauptträger P. P. Rubens ward. In den vereinigten nördlichen Provinzen dagegen brachte die heiß erkämpfte politische, bürgerliche und religiöse Freiheit auch der Kunst völlige Befreiung von allen traditionellen Fesseln, sie wird aus einer Kirchen- und Hofkunst zur Volkskunst. Hinfort verschwindet das Altarbild, an Stelle der Heiligenlegenden treten die schlichten Erzählungen der Bibel. Mit der Bibel auf dem Schoße hat Rembrandt gern seine fromme Mutter dargestellt, und auch ihm ward die hl. Schrift die unerschöpfliche und fast alleinige Quelle der künstlerischen Symbole, in die er im Laufe eines stark bewegten Lebens sein eigenes Empfinden goß; zu der von dem Zeitalter des Barock gefeierten Antike und ihrer Mythologie, in der die Palette seines Widerspiels Rubens ebenso schwelgte wie in den Legenden der Heiligen und Märtyrer, hatte Rembrandt zeitlebens kein inneres Verhältnis.

Für den Ausdruck des Seelenlebens schuf sich Rembrandt ein dem Pinsel ebenbürtiges Mittel in der Radierung. Das fliegende Kunstblatt ward wieder wie zu Zeiten Dürers Träger des Volksempfindens. Die mit der Nadel in die geschwärzte Kupferplatte eingeritzte und alsdann durch Ätzung vertiefte Zeichnung ist gleichsam die Urhandschrift des Künstlers, die durch den Druck beliebig vervielfältigt werden kann. Das chemische Mittel erlaubt jede beliebige Vertiefung der Schatten und dadurch indirekt auch die Aufhellung der Lichter, schließt jede Verfälschung der Absicht des Zeichners durch eine fremde Hand aus; Zeichner, Ätzer und oft auch der Drucker ist ein und dieselbe Person. Eine Radierung Rembrandts erstrebt aber auch andere künstlerische Wirkungen als etwa ein Kupferstich Dürers, nicht zeichnerische, sondern malerische; oft erreichen die Schatten in den Tiefen eine samtene Tonigkeit.

Ein monumentales Werk der Art ist das sog. Hundertguldenblatt. Nie hat erbarmende Liebe eine schönere Verklärung durch die Kunst gefunden. Inmitten eines hohen, kellerartig gewölbten Raumes steht auf einer Erhöhung, allein in voller, nicht überschnittener Vorderansicht (vgl. 396f.) in langem, talarartigen Gewande Christus. Göttliches Licht umstrahlt sein sanftes Haupt. Ein zweiter wundersamer Lichtstrahl fällt von rechts her breit durch einen gewölbten Torbogen in den dunkeln Raum, gnädig die Fülle des auf dem gleichen Wege hereinströmenden menschlichen Elends nur zur Hälfte enthüllend. Getragen, geführt, auf matratzenbedeckten Schiebkarren gefahren — selbst der hochmütige Kopf eines Kamels taucht über den Häuptern der Menschen aus dem Dunkel auf — so warten sie, von ihren mit Wort, Gebärde und Blick um Erbarmen flehenden Angehörigen umringt, der Heilung, in drei Wellen hintereinander sich vor der hochragenden Gestalt des Heilandes stauend. Hell dagegen ruht das Licht auf den Pharisäern und Schriftgelehrten, den Meistern der Schule, die hinter einer Brüstung Platz genommen haben, mit hochmütigen Mienen über Jesu Tun und Reden disputierend. Dazwischen in heiliger Einfalt die Jünger, nur ein charakteristischer Glatzkopf, Petrus, wagt sich hervor, um eine Mutter zurückzuweisen, die ihr Kind zu Jesu bringt, daß er es segne. Der Mutter gilt in ausdrucksvollem Chiasmus seine einladende, dem Jünger seine zugleich abwehrende und beteuernde Gebärde: „Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn solcher ist das Himmelreich!“ Und sein Wort erweckt Zutrauen. Vom Mittelgrunde links, da wo wie ein Büttel mit dem Stock die breite Rückenfigur des Pharisäers mit der großen Mütze steht, strebt der kleine Lockenkopf zu Jesu empor und will seine Mutter mit dem Jüngsten auf den Armen mit sich fortreißen. Zur Seite sitzt in kostbarer Kleidung, nachdenklich das Kinn in die Hand gestützt, der reiche Jüngling. Wir kennen die Frage, die er an Jesus stellen will, aber wir wissen auch: „Die Freiheit und das Himmelreich gewinnen keine Halben.“

So hat Rembrandt die Erzählung von Matthäus 19 im Geiste geschaut. Die orientalischen Typen lieferte ihm in reicher Auswahl das Amsterdamer Judenviertel, zerlumpte Krüppel und verkommene Bettler hat er vielfach gezeichnet und radiert; aber über all das herzzerreißende Elend, über die widerliche Häßlichkeit dieser Enterbten des Schicksals triumphiert sein malerisches Helldunkel, das hier wie ein Strahl göttlicher Liebe und Erbarmung den Raum durchflutet: der Künstler wird zum Prediger göttlicher Menschenliebe.





601. Fra Bartolommeo, Savonarola



602. Hans Holbein d. J., Bonifazius Amerbach. 1519

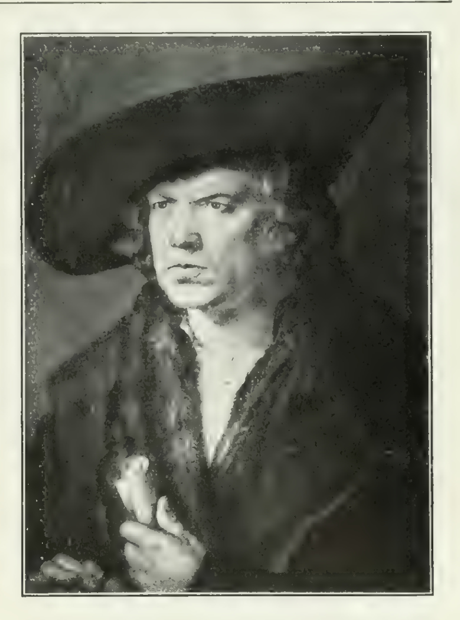
Die Bildnismalerei bewegt sich zwischen zwei von der Natur selbst vorgeschriebenen Polen, der reinen Seiten- und der reinen Vorderansicht; eine dritte, das sog. verlorene Profil, mit leiser Wendung vom Beschauer weg, kommt im allgemeinen kaum in Betracht. Profil- und Enfaceansicht sind so von Grund aus verschieden, daß wir sie bei ein und derselben Person nicht immer mit Sicherheit als zusammengehörig zu erkennen vermögen. Jene ist gewissermaßen objektiv: die von Stirn, Nase, Mund und Kinn gebildete Linie gibt im Verein mit dem Kopfumriß sozusagen die konstituierenden und höchstens mimisch veränderlichen Elemente des Gesichtes wieder und nähert sich damit der abstraktesten Darstellungsform, dem Schattenbild, der Silhouette, aus der wir ein uns vertrautes Gesicht leicht wiedererkennen. Anderseits fallen im Profil gerade diejenigen Merkmale aus, die, durch das Leben selbst geformt den charakteristischen Ausdruck einer Persönlichkeit bestimmen und die hauptsächlich um Augen und Mund herum ihren Sitz haben, daher auch nur von vorn zur vollen Wirkung kommen. Vor allem aber spricht im Profil kaum mit das Subjektivste der Persönlichkeit, der Spiegel der Seele, das Auge. „Das Enfaceporträt hält den Beschauer fest, an Menschen, die im Profil porträtiert sind, kann man gleichsam vorbeischlüpfen oder richtiger, man kommt mit ihnen in gar keinen seelischen Kontakt" (W. Waetzoldt.) Die reine Seitenansicht ist daher künstlerisch nur dann möglich, wenn die Profillinie auch nach Tilgung aller Binnenformen, d. h. als Silhouette, charakteristisch bleibt; wenn der junge Goethe auch nach seiner Trennung von Lotte ihren an die Wand gehefteten Schattenriß anbetet, so trägt eben sein Herz all die liebenswürdigen Züge in ihn hinein, die das Bild nicht wiedergeben kann.

Des geistes- und redegewaltigen Dominikanerpriors von S. Marco bedeutende, wenn auch unschöne Züge — man sehe die niedrige Stirn, die mächtige Nase und die starke Unterlippe — durfte sein Bewunderer Bartolommeo della Porta, der in ihm, wie die Unterschrift besagt, den von Gott gesandten Propheten sah, getrost im Profil wiedergeben. Die nach hinten abschließende Kapuze läßt die ganze ungeheure Energie dieses Charakterkopfes gewissermaßen nach einer Richtung ausstrahlen; so gewinnt dies Profil „eine Art von Monumentalität". Noch ist ja Savonarola im Aufstieg begriffen, noch kennt er in der Verfolgung seiner Ziele kein Schwanken, aber wir wissen, die Stunde seines Sturzes wird kommen (1498), unter seinem erschütternden Eindruck wird der fromme Maler dem Weltleben entsagen, selbst Klosterbruder in S. Marco werden und ebenso wie Botticelli (425) jahrelang keinen Pinsel mehr anrühren.

Hans Holbein d. J. läßt in dem Bildnis des kunstsinnigen Basler Gelehrten durch eine




603. Giorgione, Bildnis eines Jünglings


604. Albrecht Dürer, Hans Imhoff. 1521

leise Wendung des Kopfes auf den Beschauer zu auch das andere Auge aufblitzen. Wir gewinnen dadurch von der Persönlichkeit des Dargestellten schon etwas mehr, wenn es auch dem jungen Künstler trotz der in der Beischrift gerühmten Naturtreue nicht gelungen ist, ein eigentliches Charakterbild zu schaffen; sein rein objektiv eingestelltes Auge hatte diese höchste Aufgabe des Porträtisten damals vermutlich noch gar nicht erkannt. Das Barett zusammen mit dem vollen Haar gibt vor dunkelblauem Himmel einen freien, schönen Kopfumriß, auch Brust und Schulter heben sich vorteilhaft heraus, ein Feigenbaum dient zur Raumfüllung. Wie bei Savonarola zeigt die Beischrift, daß die Bildniskunst noch jung war und einer besondern Beglaubigung bedurfte.

Unendlich mehr gewinnen wir schon von der Persönlichkeit des Dargestellten, wenn der Kopf zu Dreiviertel en face gestellt ist, mag er auch, wie Dürers Hans Imhoff, noch an uns vorbeisehen. Die Linie des Nasenrückens verschwindet noch nicht ganz, und wenn, wie hier, der Beschauer auch nicht den vollen Blick der Augen empfängt, so bleibt sein Wunsch, durch das Fenster der Seele einen Einblick in diese charaktervolle Persönlichkeit zu tun, doch nicht ganz unbefriedigt. Hier ist unter den frischen Eindrücken der niederländischen Porträtkunst, die er auf seiner Reise gewonnen hatte, alles das herausgeholt, was in dem Holbeinschen Porträt noch unter der Oberfläche bleibt. Der scharfe, fast stechende Blick unter den geraden Augenbrauen hervor betont die Geisteskraft, der festgeschlossene Mund mit den herabgezogenen Mundwinkeln die Willenskraft, so daß man die unschön geformte Nase leicht übersieht. Auch hier unterstützt der außerordentlich kühne Umriß des Baretts mit den ruhigen, negativen Ausschnitten ebenso wie der die Figur kaum fassende enge Rahmen die Wirkung mächtig. Zugleich erscheint, nach unten mehr Raum fordernd, ein neues Mittel der Charakteristik, die Hände: stark spricht der Gegensatz der bescheiden aufliegenden rechten und der gedrungenen, kraftvoll die Rolle haltenden linken Hand.

Voll endlich wendet aus der gleichen Kopfstellung heraus wie Imhoff und darum doppelt wirksam seine schönen Augen dem Beschauer zu G i o r g i o n e s kluger, feiner, edelgeformter Jünglingskopf; das leuchtende Inkarnat ist eingerahmt von der Fülle dunkeln Haares, dessen schöngeschwungene Masse wie das Barett bei den Deutschen die Bedeutung des Kopfes hebt. Auch hier herrscht wie sonst bei Giorgione (vgl. 439) lyrische Stimmung. Darin liegt auch, daß wir die Wirklichkeit uns hier eher nach der Seite des Typischen als des Charakteristischen aufgefaßt zu denken haben werden.



605. Raffael, Papst Julius II. Uffizien. Florenz



606. L. Cranach, Joh. Scheuring. Brüssel

Der oft berührte Gegensatz nördlicher und südlicher, germanischer und romanischer Auffassung muß sich auch im Porträt ausprägen. Der junge Botticelli stellt den am 26. April 1478 der Verschwörung der Pazzi zum Opfer gefallenen Giuliano de' Medici dar, denselben, dem Michelangelo nachmals einen römischen Imperatorenkopf lieh (412). Das erst nach der Ermordung entstandene Bildnis beruht nach W. Bode wohl auf Studien für die Anbetung der Könige oder für sonst eine Gelegenheit und gibt die Züge des erklärten Lieblings der Florentiner in scharf umrissener Zeichnung und ebenso kräftiger wie harmonischer Farbenstimmung nicht eben sympathisch; das verschleierte Auge unter den schön geschwungenen Brauen und das vorgeschobene Untersicht läßt ihn eher verschlagen und hochmütig erscheinen.

Bei dem Porträt Memlings gelten die gefalteten Hände des 23jährigen jungen Patriziers der auf dem andern Flügel des Diptychons dargestellten Madonna mit dem Kinde. Hans Memling, aus der Mainzer Gegend in Brügge eingewandert, hat sich den scharfsichtigen Realismus der van Eyckschen Schule glänzend angeeignet, alles Stoffliche, z. B. der Samt des in den Farben fein abgestimmten Gewandes ist ebenso bis zur Täuschung wiedergegeben, wie der nicht eben geistreiche Kopf des etwas hausbackenen Junkers mit den vollen, aufgesprungenen, leise zu einem Ave Maria geöffneten Lippen. Statt eines neutralen Hintergrundes ein Interieur mit Ausblick in die Landschaft. Beiden, dem Modell wie dem Maler, fehlten die Qualitäten zu einer geistreichen Charakteristik.

Ein zweites Paar, Raffael und Cranach, der große Papst und der bürgerliche Deutsche! Der Sitz im Armsessel erlaubt das feine Spiel der Hände, das die hinter der bedeutenden Stirn und den eingefallenen Schläfen sich vollziehende Gedankenarbeit begleitet; der Blick schaut in die Tiefe der Dinge, der zusammengepreßte, vom Bart eng umrahmte Mund atmet Willensenergie. Die zusammengelegten Hände des Deutschen reden von Entsagung, auch um den Mund spielt es wie bittere Enttäuschung, der Blick meidet den Beschauer. Raffael faßt die große Persönlichkeit des geistesgewaltigen Greises auch künstlerisch in großen Zügen zusammen, Cranach gibt die müde Resignation des vom Alter noch nicht gebleichten Gelehrten bis ins einzelne getreulich wieder.







607. Domenico Ghirlandajo, Lucrezia Tornabuoni, New York, Privatbesitz



608. Leonardo da Vinci, Mona Lisa Louvre, Paris

Von Frauenporträts stellen wir eines der reifsten des Quatrocento neben das berühmteste des Cinquecento, Ghirlandajo neben Leonardo. Das erstere verdankt seine Entstehung den Studien Ghirlandajos zu seinen berühmten Fresken in Sta. Maria Novella, wo die Dargestellte in der gleichen feierlich-steifen Haltung bei der Begegnung von Maria und Elisabeth erscheint. Leider enthält das hinter ihr angeheftete Pergamentblatt zwar den Preis der Tugend und Schönheit, aber nicht den Namen der Dargestellten; doch wird sie der Familie des Stifters der Fresken, Giovanni Tornabuoni, nahegestanden haben. Nach W. Waetzold ist das Profil gerade für die holde Weiblichkeit wenig empfehlenswert; vielleicht waren es die Linien des schlanken Halses und Nackens, die den Maler bezauberten; die strenge mit dem eingewinkelten linken Arm zusammengehende Umrahmung dient ihnen als Folie. Im übrigen objektivste Schilderung der modischen Haar- und Kleidertracht; das Buch in der Fensternische deutet auf poetische oder literarische Bildung.

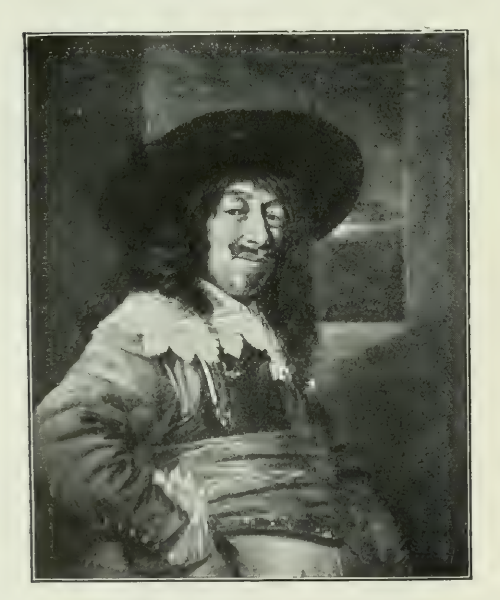
Kommt bei Ghirlandajo das lineare Element der Profilansicht in feinster Weise zur Geltung, so hatte es Leonardo bei der schönen Gattin des Francesco del Giocondo (darum auch la Gioconda genannt) gerade auf das abgesehen, was nur die Frontansicht geben kann, die Schilderung des Innenlebens. Kein Porträt schlechthin, sondern das aus den Zügen der Wirklichkeit harmonisch geformte Idealbild einer schönen, mit feinsten Sinnenreizen geschmückten jungen Frau, zu dem Verrocchios lächelnder Davidskopf (381) Pate gestanden hat. Wenn Leonardo, wie berichtet wird, Sänger, Musikanten und Spaßmacher zu den Sitzungen hinzuzog, so tat er es, um die seelischen Reflexe in dem Antlitz des Modells zu studieren und festzuhalten. Daher das gewinnende Lächeln, das nicht nur um den Mund spielt, sondern auch Augen und Wangen beherrscht. Gegen Botticellis mehr lineare Maltechnik gehalten erkennen wir Leonardos Helldunkel (S. 244) wieder, sein Sfumato, das wie ein feiner Duft über allen Formen schwebt, so daß alle Übergänge weich verschwimmen. Die bezaubernde Wirkung der wundervollen Büste wird durch die vollendet schönen Hände, der ruhige Umriß durch die Unruhe des landschaftlichen Hintergrunds gesteigert.



609. Rubens, Selbstbildnis
1623–24



610. Rubens Gattin Helene Fourment
Um 1632



611. Frans Hals, „Der Admiral"



612. Anton van Dyck, Selbstbildnis

Das ins Dreiviertelprofil verschobene Porträt mit den auf den Beschauer gerichteten Augen (603) bleibt denn auch in der großen niederländischen Blüteperiode des Bildnisses, welche die Namen Rubens, Franz Hals und Rembrandt bezeichnen, der herrschende Typus, wobei freilich für die Charakteristik auch sehr ins Gewicht fällt, aus welcher Stellung des Oberkörpers heraus diese Wendung gewonnen ist (vgl. 376, 386). Auch hier in ihren Selbstbildnissen muten uns Rubens und Rembrandt wie zwei verschiedene Welten an. Der eine eine Künstlernatur durch und durch, daneben aber feiner Weltmann, Gelehrter und Diplomat, ein Malerfürst, dem die Großen der Erde huldigen. Er hat gewissermaßen nur







613. Rembrandt, Selbstbildnis

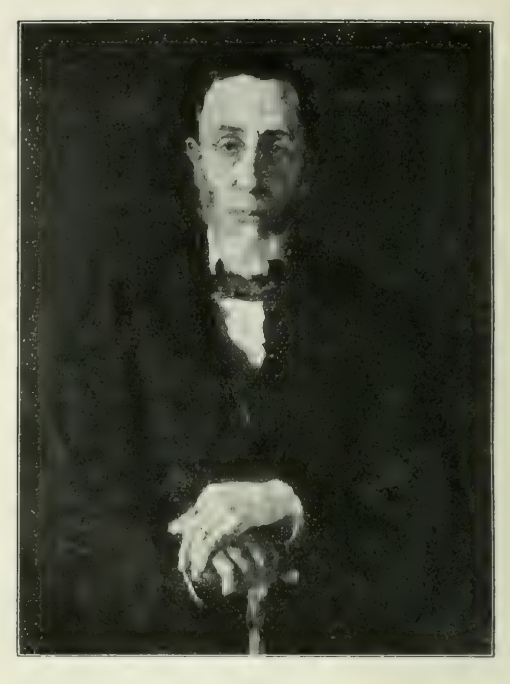
614. Rembrandt, Seine Gattin Saskia

eine Aufmachung, in der er gesehen werden will, mit flottem Schnurrbart, feinem Spitzenkragen und der „rauschenden Kontur der Kopfbedeckung". Auf der andern Seite der Müllersohn von Leyden, der nach kurzem, glänzendem Aufstieg sich mit den Forderungen der Welt in Widerspruch setzte und schließlich menschenverachtend still in sich versank. Von Jugend auf war er sich selbst das fügsamste und billigste Modell zum Studium der Ausdrucksmöglichkeiten seiner Kunst gewesen, nach der Natur und in schillernder Verkleidung, vom flaumbärtigen Jugendporträt bis zum Altersbild im schmutzigen Malerkittel. Hier scheint der Gealterte Wert darauf gelegt zu haben, sich nochmal in seiner Würde als Mensch und Maler zu fühlen; darauf deutet der gespannte Ausdruck der bereits welken, aufgeschwemmten Züge, der forcierte Blick der Augen und der mit einem Anflug von bitterer Selbstzufriedenheit zusammengepreßte Mund, endlich das selbstbewußte Übergreifen der linken Hand.

Das mutmaßliche Bild von Helene Fourment, der zweiten Gattin von Rubens, gibt zugleich sein Frauenideal in all dem Reiz frischen, blühenden Lebens wieder, wie es auf seinen Bildern unzähligemal erscheint. Es ist eine starke Schönheitsmitgift, die Rubens allen diesen Frauen leiht, die großen mandelförmigen Augen, die feingezeichnete Nase, der zartgeschwungene Mund, die vollen, saftigen Formen, die schlanken, aristokratischen Hände; hierin verleugnet der größte Rubensschüler, van Dyck, sogar in seinem Selbstporträt die Schule des Meisters nicht. Und wiederum dagegen Rembrandt! Als der junge Maler die Hand der vornehmen Saskia van Uilenburgh gewann, da studiert er die malerischen Probleme nun an diesem geliebten Modell weiter, das Antlitz als Spiegel der Seelenbewegung, den Reflex des Lichtes auf der Oberfläche ihrer zarten Haut, die Aufhellung der Schatten durch Reflexe, den Glanz kostbarer, bunter Stoffe, den Zusammenklang der Farben in einen braungoldigen Gesamtton. Diesen gleicherweise der Liebe wie der Kunst geweihten Studien verdanken wir auch das Wunder der lächelnden Saskia.

Neben Rembrandt in Amsterdam steht als Bildnismaler Frans Hals in Haarlem. Mit Recht hat ihn Friedrich Muther den Korpsstudenten unter den Malern genannt. Er führt den Pinsel so flott wie eine Degenklinge: scharf und dicht nebeneinander sitzen die Hiebe und fügen sich im Auge auf angemessene Entfernung mühelos zu einem frisch empfundenen, charakteristischen Bild zusammen. So keck setzt er den bescheidenen Offizier einer Schützengilde vor den im Fensterausschnitt erscheinenden Meereshorizont, daß man ihn lange für einen wetterfesten Seehelden des holländischen Freiheitskampfes gehalten hat. Selbstbewußt stemmt er, dem Beschauer entgegen, den Arm in die Seite, und die breite Krempe seines Hutes hebt sich kühn vom Hintergrunde ab. Die Bildwirkung ist aufs glücklichste berechnet: die Figur erscheint weder gedrängt, noch läßt sie öde Flächen.







615. F. Waldmüller, die Tante des Künstlers

616. Wilhelm Leibl, Bürgermeister Klein

Der andre von der Natur gegebene Pol der Bildnismalerei ist die reine Vorderansicht. Das Enface entschädigt für die verschwindende Profillinie reichlich durch den vollen Blick ins Innere der Persönlichkeit. So lassen uns die Augen, die uns hier aus dem von schlichtem Haar und weißem Spitzenhäubchen sauber umrahmten Antlitz anblicken, nicht mehr los, bis wir uns ganz mit diesem lebens- und leiderfahrenen, noch im Verwelken edlen Zügen vertraut gemacht haben. Um den eingefallenen schmalen Mund schwebt neben strenger Entsagung ein Hauch von Güte. Die Malweise des liebenswürdigsten Künstlers des biedermeierlichen Wien geht auf die Illusion der Wirklichkeit, nicht ein Bild, sondern die würdige Dame selbst soll aus dem ovalen Rahmen von der Sofawand herabgrüßen.

Leibl, dessen unvergleichlicher Realismus auf so manches Werk viele Jahre mühevollsten Fleißes verwandte, zimmert doch auch mit breitem, lockerem Pinsel etwas so Lebensvolles zurecht wie das Bildnis des Bürgermeisters Klein. Mit dem auf den Stock gestützten sprechenden Händen ganz auf die Vertikale gestellt, ist es der überzeugende Ausdruck für die unbeirrbare Gradheit dieser etwas trockenen Amtsperson. Aber wir glauben nicht mehr die Persönlichkeit selbst leibhaft vor Augen zu haben, sondern fühlbar tritt zwischen sie und uns der Künstler. Leibl ist der glänzendste Vertreter der in der damaligen Münchener Atelierkunst wurzelnden sog. Tonigkeit. „Tonige Malerei", sagt Karl Scheffler, „das heißt: die Wirklichkeiten als eine unter der Einwirkung von Licht und Luft einheitlich gewordene Tonharmonie erkennen. Tonige Malerei heißt nicht nur, aus einer breiten Pinseltechnik heraus denken, das Technische zu etwas Lebendigem machen, sondern es gehört dazu auch die unbedingte Vergeistigung der Naturwahrheit. Aus dieser Malerei ist das Denken, ist die Phantasie keineswegs verbannt, aber es ist nur das Auge, das denkt und das phantasievoll ist; es ist das Auge, das die Welt der Erscheinungen nur harmonisiert, nicht der blinde Begriff. Das Bildnis des Bürgermeisters Klein ist ein Werk absolut toniger Malerei. Augen und Mund, alle Teile des Gesichts sind aus Pinselflächen organisch aufgebaut; es ist mit dem Pinsel in unnachahmlicher Weise modelliert, ohne daß doch eine naturalistische Plastik erstrebt wäre. Aus dem kostbaren Flächenleben aber löst sich der dargestellte alte Mann in all seiner stillen, feinen Lebensgeduldigkeit mit ergreifender Lebensnähe los." So ist es



617. F. Hodler, Selbstbildnis 1912



618. Paula Modersohn, Selbstbildnis

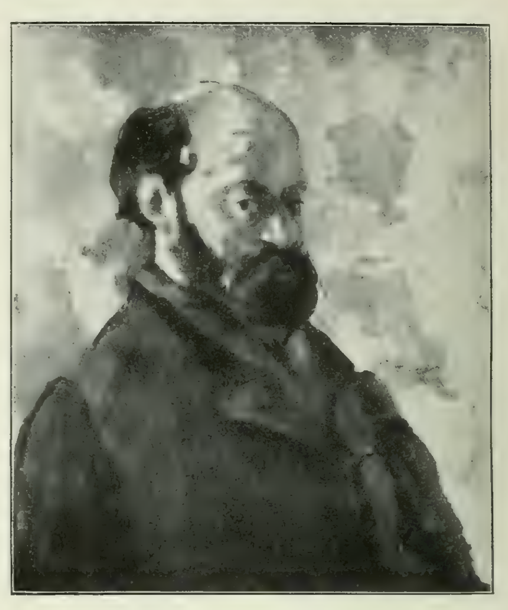
also der Künstler, der sein Modell in seine ganz persönliche Malweise umsetzt. Waldmüller tritt hinter seinem Werk ganz zurück; sein Bild hat seine Berechtigung im lebenden Original, dasjenige Leibls in sich selbst; es ist nicht sowohl ein persönliches Dokument des Gemalten als ein künstlerisches des Malers.

Hodlers Selbstbildnis läßt die Grenzen seiner Begabung deutlich erkennen. Wie der harte Alemannenschädel sich mit kleinen stechenden Augen und hochgezogenen Brauen gewaltsam in sein Ebenbild im Spiegel hineinbohrt, um es zu stilisieren, so sucht er in seiner Kunst mit ungeheurer Energie die geistig-sinnliche Form weniger aus den Dingen herauszureißen als sie ihnen aufzuzwingen. Er ist der Mann der starken, aus einem Mangel an genialer Leichtigkeit des Schaffens das Naturalistische krampfhaft übertreibenden Linien. Aber seinem zähen Willen — darin ist er ganz Schweizer — gelang es wie keinem andern aus der Wahlverwandtschaft des modernen Expressionismus, der Kunst das Recht zu erobern, „die natürliche Erscheinung zugunsten eines geistigen Ausdrucks und einer bildmäßigen Situation umzubiegen" (Hausenstein). Es steckt etwas Germanisch-Gotisches in seiner Kunst; daß er s. Z. dies Beste in sich durch die ihm in unglücklicher Stunde entrissene Unterschrift zu der berüchtigten Genfer Erklärung verleugnete, hat er bis zu seinem Tode nicht verwunden, ohne doch den Entschluß zur Zurücknahme zu finden.

Auch die kurz vor dem letzten und entscheidenden Aufstieg durch die Mutterschaft zu früh der Kunst entrissene Paula Modersohn hat unbeirrbar ihr Ziel verfolgt, den irdischen Dingen durch liebevolle Versenkung das Allgemeingültige, ihre sinnlich-geistige Form abzugewinnen. Aber ihr feiner weiblicher Instinkt bewahrte sie vor Gewaltsamkeiten, auch suchte sie es nicht wie der männliche Schweizer auf zeichnerischem, sondern auf malerischem Wege, durch die Farbe: „Ich liebe die Farbe und sie muß sich mir geben". Die große Einfachheit der Form, nach der sie ringt, ist in dem Selbstbildnis mit dem Kamelienzweig erreicht. „Tiefe ekstatische Augen schauen uns an. Nicht mehr das äußere Konterfei der Malerin ist uns in diesem Bilde bewahrt — hier packt uns das geheimnisvolle Leben, das aus dem Auge uns entgegenleuchtet, hier spüren wir das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte, das Geistige, das losgelöst ist von der naturhaften Erscheinungsform (Küppers).




619. Francisco de Goya, Selbstbildnis

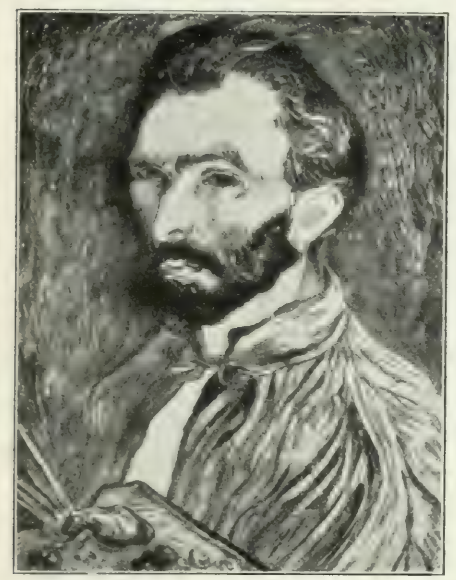


620. Paul Cézanne, Selbstbildnis

Naturgemäß ist die Persönlichkeit des Künstlers — das zeigte uns schon das Beispiel von Hodler und Paula Modersohn — am meisten beteiligt beim Selbstbildnis. Ist dieses immer ein Selbstzeugnis, so ist es keineswegs immer ein Selbstbekenntnis. Sahen wir doch, wie der leise alternde Rubens und der jugendliche van Dyck den Augen der Welt erscheinen wollten, wie der zur Ruine gewordene Rembrandt sich noch einmal in seiner Würde als Mensch und Künstler vor sich selber zusammenrafft. Anders schon der 70jährige Goya: hier ist es ein Forschen in den eigenen Zügen, Selbstenträtselung. Man müßte schon die ganze abenteuerliche Lebensgeschichte dieses eigenartigen spanischen Phantasie- und Wirklichkeitsmenschen, eines zweiten Benvenuto Cellini, hinschreiben, um dies Selbstbildnis ganz auszuschöpfen. Auf der Höhe des Lebens, zugleich des schwer errungenen Erfolges hatte den Hofmaler des Königs, den Günstling einer Herzogin ein schweres körperliches Leiden, die Taubheit, in sich selbst zurückgetrieben. Kennzeichnend für sein Gebrechen ist das stark geneigte Ohr; ein Zug von Melancholie, wenn nicht die Spur seines Gichtleidens, liegt in den Augen und zuckt um den leise geöffneten, ungemein sprechenden Mund, auch der Kragen ist geöffnet, um die Atmung nicht zu beengen; nur das volle, mit dem Hintergrund verschwimmende Haar zeugt noch von der unbändigen Lebenskraft des Siebzigers.

Waltet hier durchaus die Stimmung passiver Ruhe, die gewissermaßen dem eigenen Leben nur die künstlerische Diagnose stellt, so verrät dagegen das Selbstporträt Cézannes „wilden Trotz, verhaltene Leidenschaft und unruhige Spannung". Drohend hebt sich die Silhouette der steil aufgerichteten, bis oben zugeknöpften Brust in den Bildraum hinein, bohrend wirkt der Seitenblick aus dem Bilde heraus, wie ein Bollwerk steigt der mächtige, stark gebildete Schädel in die Höhe, grollend schiebt sich der vom dunkeln Bart umrahmte unschöne Mund vor: so ist der Eindruck des Ganzen Unnahbarkeit. Dem entspricht die Malweise: in leidenschaftlicher Wut sind die Farben hingehauen, ist der Kopf in Licht und Schatten modelliert: ein Dokument der Selbstbehauptung gegenüber den Anfeindungen der Öffentlichkeit!

Im Malerkittel, Palette und Pinsel in der Linken, so schaut nicht ohne Selbstgefühl, aber unzufrieden und grüblerisch der Holländer Vincent van Gogh an dem Beschauer vorbei, die Feuerseele, die außer von Delacroix von dem französischen Impressionismus um Cézanne und Monet entscheidend beeinflußt, sich alsdann von ihm lossagte und ihren eigenen Mal- und Farbenstil schuf. Indem er nach dem Vorbild der alten Holländer Zeichnung und Farbe als eins ansieht, also mit Farbe zeichnet, spricht er wieder in festen Umrissen. „Ich ver-



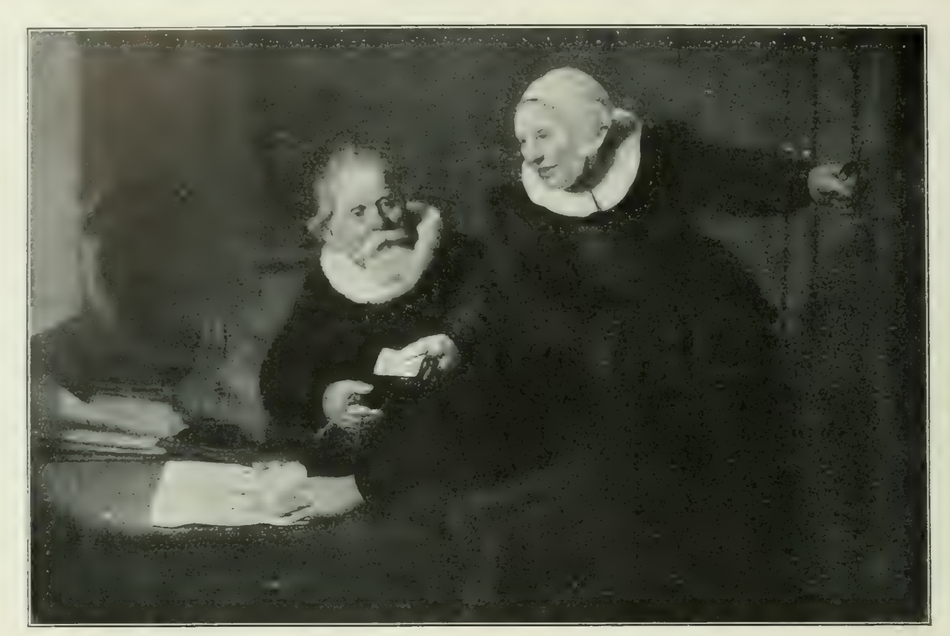

621. Vincent van Gogh, Selbstbildnis

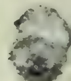


622. Oskar Kokoschka, Selbstbildnis 1917

folge keinerlei System beim Malen, ich haue auf die Leinwand mit regellosen Strichen los und lasse sie stehen." Dennoch wird man in vielen seiner Werke, sowenig wie in diesem Selbstbildnis, eine bestimmte Technik, die Flammenschrift seines Temperaments, verkennen; unter dem heißen Himmel Südfrankreichs findet er die Glut des eigenen Herzens wieder. „Statt genau wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um," schreibt er, „ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen". Und nun gibt er das berühmte Beispiel: „Denke Dir, ich male einen befreundeten Künstler. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther." So wird van Gogh, indem er die Technik der Farbenzerlegung des Impressionismus zur Farbensymbolik steigert, einer der Mitbegründer des Neu-Impressionismus (s. S. 416f.).

Von dem Holländer van Gogh zu dem Niederösterreicher Kokoschka scheinen zunächst keine Verbindungslinien zu führen. Aber ein Frühwerk van Goghs, „Die Kartoffelesser" (1885), könnte mit seiner durchbohrenden Charakteristik der Bauernphysiognomien, den aufdringlich gemalten knolligen Händen eine Vorstufe zu Kokoschkas Selbstbildnis sein. Das Nordische, sich selbst Zergrübelnde des Holländers ward in der provençalischen Sonne zu einem in ein unerhörtes Gelb und Blau getauchten malerischen Gebet an die von ihr durchglühte Natur, es wird romanisiert; der Österreicher vergräbt sich nach nordischer Art in sich selbst und kämpft sich zum großen Menschenschilderer durch, „weil er intuitiv dieses visionäre Sehen des Mystikers in sich hat, weil er einem Charakter gar nicht anders nahe kommen kann, als daß er dessen Wesenheit entblößt". Er gibt die hinter der Oberfläche verborgene „geistige Physiognomie" des Menschen, vor allem aber seine eigene. So ist er Selbstenträtseler in einem viel tieferen Sinne als Goya. Die neo-impressionistische Flammenschrift van Goghs wird bei ihm zu einem krampfartigen barock-gotischen Farbengerinnsel; „wie Adern durchgezogen sind die farbigen Schlangen, wie Eingeweide geknäuelt, perlmuttern, üppig, gerollt".





623. Rembrandt, Der Schiffsbaumeister und seine Frau. London

Unter den zweifigurigen Familienbildern, die Mann und Frau darstellen, geben wir denen den Vorzug, die nicht der Repräsentation dienen, sondern einen Einblick in die dauernden Werte einer solchen Lebensgemeinschaft verstatten. Mit glücklichem Griff hat Rembrandt bei dem würdigen alten Paar ein sich ihm zufällig darbietendes genrehaftes Motiv festgehalten: die geschäftige, hausbackene Frau reicht dem ein Schiff entwerfenden Manne einen eben eingelaufenen, an Joan Vij adressierten Brief in sein Arbeitszimmer. Sie hat es selbst eilig, und ihn will sie nicht stören, darum hält ihre kleine, feiste Hand den Türgriff fest, während sie seinen fragenden Blick beantwortet: so haben wir das Bild eines alternden Paares, dessen Gemeinschaft die Gewohnheit täglicher Arbeit regelt. Zugleich bringt die Annäherung der Köpfe den Eindruck der Zusammengehörigkeit hervor, auch beide Augenpaare sind zu sehen.

Liegen hier die seelischen Werte greifbar an der Oberfläche, so klingt aus dem Bilde Steinhausens die Harmonie einer geistigen, sittlichen und religiösen Lebensgemeinschaft an unser Ohr. Der Künstler ist beschäftigt, von seiner Frau, die eine niedrige Brüstung von ihm trennt, eine Skizze zu entwerfen. Das auch hier aus dem Berufe des Mannes geschöpfte Motiv stellt, wie es die Körper enger einander zuordnet, so auch tiefere, seelische, durchaus individuelle Beziehungen zwischen beiden Teilen her. Das psychologische Moment wird bei dem Manne verstärkt durch den prüfenden Blick aus dem Bilde heraus in den für ein Selbstbildnis unentbehrlichen Spiegel, bei der Frau durch das Seelenvolle in Blick und Haltung. Das Laubdach endlich und der Parkhintergrund schließen das Paar traulich ein.

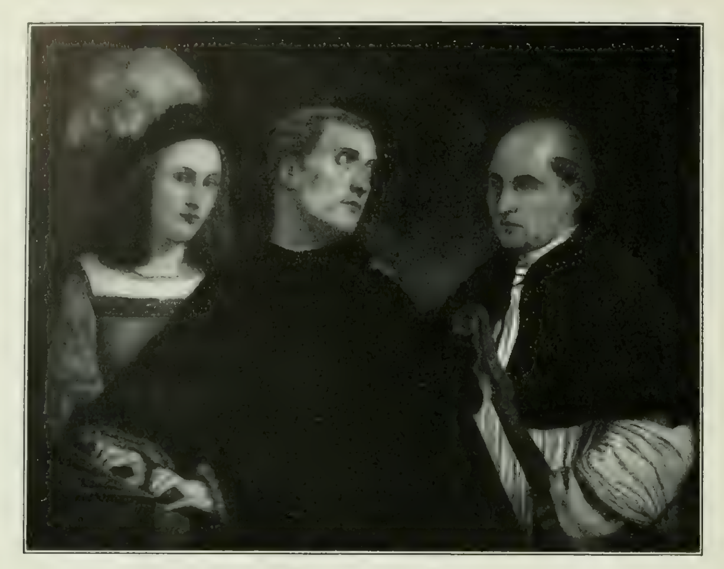
Bei Philipp Otto Runge endlich tritt zu einer solch innigen Lebensgemeinschaft ein neues Element hinzu. Wie die liebende Gattin sich eng an die Schulter des Gatten schmiegt und doch die Hand des an einen Baum zurückgelehnten Schwagers nicht losläßt, ist darum monumental empfunden, weil so die inneren Beziehungen der drei in der äußeren Anordnung ihren genauen Ausdruck finden. Die tiefe Kluft, die den Bruder von den engverbundenen Gatten trennt, und anderseits doch wieder die Überbrückung dieser Kluft durch die sich fassenden Hände von Schwägerin und Bruder zeigt, daß das Verhältnis des Schwagers zu dem Ehepaar als Ganzem gewertet werden soll. Es ist von besonderem Reiz, diese Gruppierung zu vergleichen mit der bei aller Verschiedenheit des Motivs verwandten Anordnung des Orpheusreliefs (246) und des attischen Urkundenreliefs (247).



624. Wilhelm Steinhausen, Der Künstler und seine Frau



625. Philipp Otto Runge, Der Künstler, seine Frau und sein Bruder
Kunsthalle, Hamburg



626. Giorgione, Ein Konzert. Galerie Pitti, Florenz



627. Rubens, Justus Lipsius und seine Schüler. Galerie Pitti, Florenz

Anders gestaltet sich die Gruppenbildung, wenn das Band ein rein geistiges ist. Ein interessantes Problem stellt hier Giorgiones „Konzert". Ein junger Mann greift auf einer Klaviatur einen Akkord und sieht dabei auf einen Mönch zurück, der seine Laute ab-



628. Rembrandt, Die Staalmeesters. Reichsmuseum, Amsterdam

gesetzt hat und dem Jüngern wie zustimmend die Hand auf die Schulter legt. Ist, wie man vermutet, das Instrument das 1503 in Venedig erfundene Spinett und der Spieler der Erfinder Johannes Spinetus selbst, nach dem es benannt ist, dann feiert Giorgione hier den Sieg der neuen Erfindung über die bisher beliebte Laute. Zu diesem musikalischen Zwiegespräch will der gleichgültig aus dem Bilde herausschauende Jüngling im anspruchsvollen Federbarett schlechterdings nicht passen. Das Stück Leinwand, worauf er steht, ist angeflickt; deckt man es zu, so gewinnt die Komposition ihre ursprüngliche Geschlossenheit.

Ein ähnliches Verhältnis waltet ob in Rubens' Humanistenbild. An einem mit Büchern bedeckten Tische sitzt in der Mitte Justus Lipsius, links Rubens' Bruder Philipp, rechts Hugo Grotius, im Hintergrund links steht der Maler selbst. Auch hier erscheint die Figur des Assistenten, obgleich als Gegengewicht zu der die geistige Interessengemeinschaft des Humanistentrios bekundenden Büste des „Seneca“ (vgl. 332) von vornherein für diese Stelle bestimmt, etwas äußerlich hinzugefügt. Der Künstler vermochte eben sein im Spiegel gemaltes Selbstbildnis nicht völlig mit der Humanistengruppe zu verschmelzen.

Die Blüte des Gesellschaftsbildes sind die holländischen Zunftbilder, in denen Frans Hals groß ist. Rembrandt hatte in seinem ersten Amsterdamer Jahr seinen Ruf durch die sog. Anatomie begründet, in der er die Gruppe der Ärzte durch den in ihrer Mitte an einem Leichnam demonstrierenden Dr. Tulp konzentrisch gebunden hatte. Die dramatische Inszenierung einer Schützenkompagnie in der sogenannten Nachtwache hatte ihm später den Unwillen seiner Auftraggeber zugezogen, die, wie sie alle gleich viel bezahlten, so auch alle gleichberechtigt abkonterfeit sein wollten, und so kehrt er in seinem letzten großen Gemälde, den Staalmeesters, zu dem Grundsatz der Gleichberechtigung zurück, motiviert aber exzentrisch. Auf einer Erhöhung sitzen die fünf Prüfungsmeister der Tuchgilde und schauen gespannt auf ein Mitglied der versammelt zu denkenden Zunft, das dem Vorstand opponiert. Ihm scheint der Obmann mit sprechender Handbewegung Rede zu stehen. So schließt sich um Tisch und Buch eine lebensvolle Gruppe zusammen, zu der auch der barhaupt dahinterstehende Diener gehört. Oben wird sie begrenzt durch die gleichmäßige Linie der Wandbekleidung. Alles aber ist eingetaucht in ein wunderbares Goldbraun, aus dem die von dem Weiß der Kragen betonten Gesichter und das Rot der Tischdecke warm hervorleuchten.



629. P. P. Rubens, Der Liebesgarten. Madrid

Die eigentliche Heimat des Sittenbildes sind die Niederlande. Es gedeiht nur auf dem Boden eines freien Volkstums, daher es sich in den nördlichen Provinzen früher und reicher entwickelte als in den südlichen, wo die spanische Herrschaft auf den höheren und mittleren Ständen lastete. Nur ein Künstler wie Rubens, um dessen Gunst Könige buhlten, konnte aus dem Glücksgefühl seiner zweiten Ehe mit der jugendlich schönen Helene Fourment heraus ein Gartenfest schildern wie das der mit sieben Töchtern gesegneten Familie seiner jungen Frau. Ein Torbau in schwerstem Barock führt zu einer schattigen Grotte. Rechts davon spendet ein üppiger Springbrunnen Kühlung, vor dem sich die vornehme Gesellschaft in der malerischen Fülle der Zeittracht niedergelassen hat; links ein tanzendes, rechts ein eben hinzutretendes Paar, andere verschwinden im Halbdunkel des Hintergrundes. Was aber aller Herzen und Sinne in Wallung bringt, das hat Gestalt gewonnen in den Liebesgöttern, die von allen Seiten herangeflattert kommen, mit dem Bogen schießen, Rosen streuen, ein Taubenpärchen an Bändern gängeln, sich einer Dame in den Schoß schmiegen oder eine noch zögernde vorwärtsstoßen. Alles das sind nur Liebespräliminarien, einer aber schwingt Hymens Brautfackel gerade über der Auserwählten, die genau im Mittelpunkt des Gemäldes, doch von niemand beobachtet, selbst nicht von dem fremden Lautenspieler, schwärmerisch die Augen zu dem Liebesboten aufschlägt, während ein zweiter ihr ein Liebesgedicht vorträgt, dem ein dritter lauscht: kein Künstler hat je seiner Erkorenen eine schönere Huldigung dargebracht!

Diesem vollblütigen Leben von üppiger Schönheit, das seine gesunde Sinnlichkeit nicht verleugnet, sondern nur in anmutige, schwärmerische Formen kleidet, steht Watteaus „Unterhaltung im Freien“ gegenüber wie der noch aus dem Vollen schöpfenden künstlerischen Gesellschaftskultur des Barock die überfeinerte künstliche des Rokoko; aber auch wie dem kraftstrotzenden, auf den Höhen der Menschheit wandelnden Malerfürsten der von Jugend auf kränkelnde, vor der Welt in die Einsamkeit fliehende ehemalige Malergehilfe. Denn aus dem ursprünglich flämischen Valenciennes stammend, war Watteau durch die bereits dem Rokoko zuneigende Pariser Dekorationsmalerei hindurchgegangen und hatte dann erst aus der Beobachtung der mittleren und höheren Stände und des leichtbeschwingten Theatervölkchens

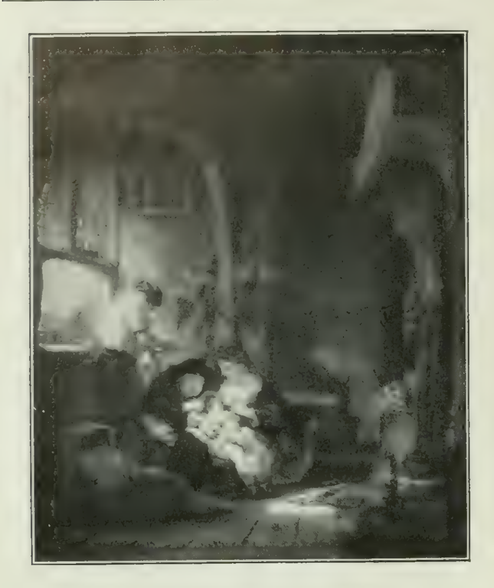






630. Antoine Watteau, Einschiffung nach Cythera. Schloß, Berlin

seinen eigenen Stil entwickelt. Aber es sind keine Wirklichkeitsbilder, sondern nur Sehnsuchtsträume einer ebenso zarten wie leidenschaftlichen Künstlerseele, die sich selbst von diesen „galanten Festen" ausschließen mußte. Unser Bild ist für Watteau typisch: ein Naturpark, halb freier Ausblick in die Landschaft, halb Waldesschatten, vor diesem als Folie um eine Steinbank gruppiert ein Teil der Gesellschaft, ein anderer im Mittelgrund gelagert, doch sucht bereits ein Pärchen ein verschwiegeneres Plätzchen auf. Der Typus der schlanken, geschmeidigen Herren, der koketten, zierlichen Damen mit Stumpfnäschen und rosigen Wangen wandelt sich wenig, so wenig wie die mehr dem Theater als der Wirklichkeit entlehnten Kostüme, worauf auch des Malers Vorliebe für den in zarten Tönen schillernden, eckig brechenden Taftstoff hindeutet. Dafür aber weiß er alle Tonarten des galanten Liebesspiels mit vollendeter Meisterschaft anzuschlagen und seine Figuren mit Leichtigkeit in der natürlichsten Weise scheinbar absichtslos zu gruppieren. Auch auf unserer Tafel wird man in Linien- und Lichtführung leicht die ordnende Hand des Meisters entdecken; der von der Gesellschaft sich absondernde Hagestolz muß mit dem Gegenstand seiner kritischen Betrachtung das Gleichgewicht der Komposition herstellen. Nahe liegen auch die Parallelen zu Rubens' Liebesgarten, und wer etwa die Liebesgötter vermißt, der findet sie in Hülle und Fülle in Watteaus berühmtestem Gemälde, der „Einschiffung nach Cythera". Dort auf der Insel der Liebesgöttin sollten alle Liebesschmerzen gestillt werden. Unten am Strande harrt das von Amoretten umgaukelte bewimpelte Schiff. Viele Damen haben sich schon mit ihren Kavalieren aufgemacht, bei andern bedarf es noch der kniefälligen Überredung, des handhaften Entschlusses; auch hier leisten die kleinen Schelme allenthalben hilfreiche Hand. So ist Watteaus Welt „ein Phantasieland, in dem ein schönes, ewig jugendliches Geschlecht sorglos nur der Freude und dem Genusse lebt, ein griechischer Götterhimmel auf Erden, den uns der Künstler in seinen schönsten Farben vorzaubert".



631. Rembrandt, Heilige Familie
Louvre, Paris



632. Adriaen van Ostade, Bauern in der Schenke
1662. Haag

Dem höheren Gesellschaftsbild stellen wir das niedere entgegen. Das ungezügelte Treiben namentlich der Bauern, die auch das spanische Joch kaum beengte, hatte von jeher die Spottlust herausgefordert und die Künstler zur Wiedergabe gereizt, zumal wenn sie sich selbst, wie der geniale, abenteuerliche Adrian Brouwer, eigentlich nur in der Kneipe wohlfühlten. Flame wie Rubens, war er bei dem lustigen Frans Hals in Haarlem in die Lehre gegangen und dann in Antwerpen aufgetaucht, wo ihn Rubens sehr schätzte und vergeblich an sich zu ziehen suchte; er starb vorzeitig im Alter von 32 Jahren. Brouwer ist, so darf man wohl sagen, der aus dem Kirchen- und Hofstil in den Kneipgeniestil übersetzte Rubens: dasselbe heiße Blut, dieselbe Farbigkeit, wenn auch durch das Rembrandtsche Helldunkel gedämpft; seine Malerei hat die Schlagkraft seiner Bauern. Der Strohkopf im grünen Wams hat falsch gespielt, der erzürnte Partner packt ihn beim Schopf und haut mit einem irdenen Topf auf ihn ein; der Zorn des einen, die Angst des andern malt sich in den gemeinen, ältlichen Zügen. Der dritte, jugendliche Partner in den prall sitzenden Hosen zieht zum Überfluß sein Messer. Der auflodernde Streit stört das alte, häßliche Wirtspaar hinten am Kamin aus seiner trägen Ruhe auf; beide wenden sich grunzend der Raufszene zu und der Wirt macht Miene, einzuschreiten. Prüft man die Komposition, so überrascht die Strenge des Dreieckaufbaus bei beiden Szenen, die kleinere ist gewissermaßen der Nachklang der größeren; wir begreifen, warum der Schlapphut des Falschspielers neben ihm am Boden liegt, auch wozu das wundervolle Stilleben, der Krug und die Schüssel, vorn aufgebaut ist, genau in der Richtung des Oberschenkels des dritten Partners und parallel mit der rechten Seite des großen und des kleinen Gruppendreiecks, warum endlich die einspringende Schattenlinie der hinteren Wand die senkrechte Achse des Hauptsünders, und die Verbindungslinie ihres obern Endpunktes mit der linken unteren Ecke den ausholenden Arm des Erzürnten aufnimmt. Alles das kommt der Ruhe und Einheit der Komposition zugute, um so mehr, als sich diese auch von einem ruhigen neutralen Hintergrund abhebt. Dazu die feinen Übergänge des Kolorits, dessen beide Haupttöne vorn in dem Stilleben anklingen, um dann, sich leise wandelnd, das Auge von einer Figur zur andern zu führen; einen komplementären Kontrast bildet nur das dumpfe Rot in der Jacke der Wirtin mit der hellgrünen des Gezüchtigten. Die Lichtführung leitet schräg in die Tiefe auf die Hintergrundgruppe zu und sorgt für malerische Reliefwirkung der Wand und des Kamins. Man begreift, warum sich in Rubens' Nachlaß nicht weniger als 17 der teuren kleinen Bilder Brouwers vorfanden.



TAFEL XI





633. David Teniers d. J., Wirtsstube. München

Dem flämischen Temperament Brouwers, der malte, wie er lebte, tritt in Adrian van Ostade aus Haarlem, seinem Mitschüler bei Frans Hals, das beschauliche holländische gegenüber. Schon sein bürgerlicher Wohlstand läßt ihn die Dinge in behaglicherem Lichte sehen. Wie wenig er im Grunde von Frans Hals, wie viel von dem ihm gemütlich näherstehenden Rembrandt hat, wie nahe zudem im reformierten Holland durch den Bruch mit der bildlichen Tradition der alten Kirche auch das religiöse Bild dem Sittenbilde kam, lehrt ein Blick auf Rembrandts „h. Familie“, wo nur sein Goldlicht die intime Szene aus der Sphäre des Alltags heraushebt. Mit Recht hat man Ostade den Rembrandt unter den Genremalern genannt, nicht bloß um seines Helldunkels, auch gerade um seiner gemütvollen Stimmung willen. Aber auch Brouwer wirkte mächtig auf ihn ein; so „bleibt er letztlich eine gesprächig mildernde, dem Rembrandt-Einfluß ausgesetzte Variante Brouwers und spinnt behaglich durch ein langes Leben aus, was Brouwers kurzes Leben wie im Sturm geschaffen hatte“. Auch auf unserm Bilde ist die Stimmung höchst friedlich: der Raucher, der Geiger, der einschenkende Wirt, die Wirtin, das Mädchen mit dem Hund, drei Hintergrundsfiguren, ein Wirtshausidyll mit reicher stofflicher Staffage und seitlichem Lichteinfall.

Auch Teniers, in Antwerpen geboren, unter den Augen von Rubens herangereift, der ihm sein Mündel, die Tochter seines Freundes Jan Brueghel, zum Weibe gab, steht weniger unter dem Zeichen seines großen Landsmannes als unter dem Brouwers, den auch er sein Leben lang ausspann, wenn er es auch zum Hofmaler zweier Statthalter brachte und den Kreis seiner Motive allmählich weiter ausdehnte. Die Ähnlichkeit des Bildaufbaus mit dem Brouwers springt in die Augen. Es darf füglich dem Leser überlassen bleiben, ihm im einzelnen nachzugehen, wobei so gut wie nichts, selbst nicht der Krug und das Spundloch, die aufgehängten Gegenstände so wenig wie die Schrägen des oberen Bildfeldes, gleichgültig ist. Das Licht fällt auch bei Teniers von links, wenn auch höher und reichlicher, ein; infolgedessen gehen die oft sehr lebhaften Lokalfarben nicht in dem warmen Goldton oder auf den späteren Gemälden in dem kühlen Silberton unter. Die häufige Wiederholung der gleichen Motive — wie oft mag er wohl das tanzende Bauernpaar gemalt haben! — mußte auf die Dauer der Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung Eintrag tun. An Teniers bildete sich der junge Watteau, wie später im Luxembourg an dem großen Gemäldezyklus von Rubens (636). So schließt sich der Ring der von uns betrachteten Sittenmaler des höheren und niederen Genres



634. Benozzo Gozzoli, Aus dem Leben des hl. Augustinus. Fresco. S. Gimignano

Jedes naive Zeitalter stellt sich, soweit nicht durch altüberlieferte Typen gebunden, die Ereignisse der Vergangenheit im Gewande der eigenen Zeit vor, und die bildende Kunst hatte am allerwenigsten Anlaß, auf dieses Recht der Phantasie zu verzichten, das ihr als ein historisches Unrecht gar nicht einmal zum Bewußtsein kam. War sie doch als eine Kunst des Sichtbaren auf den Bilderschatz als Quelle angewiesen, den ihr Natur und Menschenwelt bot, ja, sie wäre nicht einmal im eigenen Lande verstanden worden, hätte sie in fremden Zungen reden wollen. Im Gegenteil, die erwachende Freude an der Wirklichkeit, wie sie ungefähr gleichzeitig in Florenz und bei den Altniederländern auftritt, ergriff mit Eifer die Gelegenheit, die heiligen Geschichten in das lebendige Gewand der unmittelbaren Gegenwart zu kleiden.

In Toskana steht neben Ghirlandajo (395) als einer der besten Erzähler des Quattrocento Benozzo Gozzoli. In der Kirche des h. Augustinus zu S. Gimignano hat er in einer Reihe von Fresken das Leben des Kirchenpatrons erzählt, darunter die Aufnahme des künftigen Kirchenvaters in die Schule seiner Vaterstadt Tagaste in Numidien. Der Schauplatz gibt ein ideales Bild einer Stadt des Quattrocento, die Wände des Gebäudes rechts, der Schule, sind, um das Getriebe im Innern sichtbar werden zu lassen, in Kolonnaden aufgelöst. Im übrigen spielt sich die auf die Straße verlegte Handlung ganz im Stil der Zeit ab, links die sorglichen Eltern, die den Kleinen mit sprechender Handbewegung der ganz besonderen Obhut des Schulmeisters empfehlen, rechts dieser noch einmal, bei der drastischen Züchtigung eines ungehorsamen Knaben begriffen, während ein kleiner Schüler ihm zur Seite eine Tafel, etwa ein Strafverzeichnis, hält, auf das die Linke des Lehrers hinweist. Die Scheidung der beiden Szenen ist noch wenig glücklich. Die beiden größeren Knaben in der Mitte, von denen der eine den andern über seine Schulter in das Schulalbum blicken läßt und ihm den Namen des Neuaufgenommenen mit der Feder weist, gehören zur Szene links; sie sind nach rechts gerückt, um den Blick in die Straßenperspektive freizulassen, eine neue Errungenschaft, auf die der Maler besonders stolz war.



635. Hans Memling, Tod der hl. Ursula
Vom Ursulaschrein im Johannishospital, Brügge

Der liebenswürdigste Erzähler unter den Altniederländern ist ohne Zweifel Hans Memling, dessen stiller Zauber das Johannishospital in Brügge zu einer Weihestätte der Kunst macht. Der dort aufbewahrte gotische Schrein mit den Reliquien der heiligen Ursula, einer britischen Königstochter, die nach der Legende mit elftausend Jungfrauen bei ihrer Rückkehr von Rom in Köln hunnischen Bogenschützen zum Opfer fiel, enthält in köstlicher Feinmalerei sechs Szenen aus dem Leben der Heiligen. Am glänzendsten entwickelt sich das Zeitkostüm in dem „Tod der hl. Ursula“; im Hintergrund das Stadtbild von Köln, hinter zinnenbewehrten Mauern der bereits vollendete Chor des Domes und auf einem der angefangenen Türme der bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein charakteristische Domkran. Zu einer packenden Wiedergabe des Martyriums der Heiligen ist Memlings zarte Seele zu weich. Die Skala der menschlichen Empfindungen ist bei ihm auf wenige Gefühlstöne beschränkt, und wir glauben alles eher als Grausamkeit und Barbarei in den Zügen der Peiniger zu lesen; selbst die abwehrende Geste der Märtyrerin gilt nicht dem aus unmittelbarer Nähe auf sie gerichteten Pfeil des Schergen, sondern dem heidnischen Fürsten in blanker Stahlrüstung, dessen Antrag sie todesmutig abweist. Seine Modelle entnimmt der Maler seiner eigenen Zeit und Umgebung. Auch der beturbante Hunnenfürst am Zelteingang, der voll Bewunderung für den Glaubensmut der Bekennerin die Linke auf seine Brust legt, macht davon keine Ausnahme; orientalische Typen waren in den reichen Handelsstädten der Niederlande genugsam zu sehen. Der Kriegsknecht links und die Bogenschützen darüber gehören bereits der Nachbarszene an. Auffallen muß die Kleinheit der Rückenfigur rechts; die perspektivischen Größenverhältnisse sind noch nicht genügend geklärt und ausgeglichen.



636. Peter Paul Rubens. Die Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici
Louvre, Paris

Neben der Kirche stand im Zeitalter des Barock, von ihr geduldet und wohl auch beschützt, eine zweite geistige Macht, die römisch-griechische Mythologie. Da man des ewigen Heils sicher war, so war das Spiel mit den Gottheiten des Olymp ungefährlich, man durfte heidnisch scheinen, ohne es zu sein, und sich für die kirchliche Askese durch das Schwelgen in dieser mehr sinnlichen als übersinnlichen Welt entschädigen. Nicht bloß, daß man in Poesie und Kunst die Götter des Olymp oder des Styx bei allen frohen und traurigen Anlässen herbeibemühte, man hob auch nach berühmten klassischen Mustern mit bewußter und höchsten Ortes gern entgegengenommener, ja gewünschter Schmeichelei die Götter dieser Erde in den Olymp empor und gab ihnen Jupiters Blitz in die Hand.

Eine Apotheose dieser Art stellt das Rubenssche Bild dar, eines der 22 Kolossalgemälde, welche der Meister für Maria von Medici, die Witwe Heinrichs IV. von Frankreich, zur Ausschmückung ihres neu erbauten Luxembourg-Palastes schuf. Gerade für ein im ganzen so wenig erquickliches Leben wie das der Mediceerin eignete sich eine solche allegorische Geschichtsklitterung vortrefflich, sie erlaubte, in großen Worten wenig zu sagen und noch mehr zu verhüllen. Maria, in Florenz durch Prokuration getraut, landete in Marseille, und erst in Lyon fand die eigentliche Vermählung statt, deren Gegenstand unser Bild ist: Heinrich IV. als Jupiter auf dem Adler, Maria als Juno, dem Pfauenwagen entstiegen, auf



637. Diego Velasquez, Die Übergabe von Bredà, genannt Las Lanzas
Madrid

Wolken thronend, beide von Hymen mit der Fackel vereint, unten auf ihrem mit Löwen — eine Anspielung auf den Stadtnamen — bespannten Wagen die Stadtgöttin von Lyon zu der himmlischen Vermählung emporblickend, bereit, die Neuvermählten nach Paris zu führen; endlich in der Tiefe, in wundervoller Fernsicht sich öffnend, das stromdurchflossene Stadtbild selbst. Die Berechtigung des Themas zugegeben — und sie ist für die damalige Zeit zweifellos — ist die Bravour der Ausführung staunenswert. Wenn auch der Künstler die Übertragung einer Skizze im wesentlichen seinen Schülern überlassen mußte, so ist der hinreißende Schwung seines Genius doch überall zu spüren. Eigenhändig gemalt sind, wie der Augenschein lehrt, auf diesem Bilde die beiden Hauptpersonen und die auf den Löwen reitenden Genien mit Schmetterlingsflügeln.

Nur anderthalb Jahrzehnte später schuf der große Spanier Velasquez seine Übergabe von Bredà und damit eine neue Gattung, die zu dem allegorischen Historienbild in den denkbar schärfsten Gegensatz tritt, die des realistischen Historienbildes. Nach zehnmonatlicher Belagerung hatte sich im Jahre 1625 die wichtige holländische Festung trotz tapferster Gegenwehr dem spanischen Feldhauptmann Spinola ergeben müssen. Die Besatzung erhielt freien Abzug mit allen Ehren, Spinola selbst beglückwünschte ritterlich den Kommandanten Justinus von Nassau wegen seiner Tapferkeit. Dieser Akt der Ritterlichkeit, der dem Überwundenen die schwere Pflicht erleichtert, bildet denn auch den Mittelpunkt des Bildes; er ist so einfach, so überzeugend, so ohne alle Pose dargestellt, daß er unmittelbar zum Herzen spricht. Ritterlich ist auch die Haltung der übrigen Spanier. Ihre stolze Übermacht führt der kerzengerade aufgerichtete Lanzenwald handgreiflich vor Augen; auf der andern Seite die Holländer in mehr bürgerlicher Haltung mit wenigen Fahnenlanzen und Hellebarden; dahinter in bläulichem Morgenduft die rauchende Festung und der weite Horizont. Die Raumtiefe wird links durch die im Vordergrund hart an den Bildrahmen gestellten Figuren, rechts durch das kühn verkürzte schwere Schlachtroß gewonnen. Von der malerischen Wirkung des Bildes gibt die farblose Wiedergabe keinen Begriff.



638 Das Lästrygonen-Abenteuer des Odysseus. Antikes Wand-

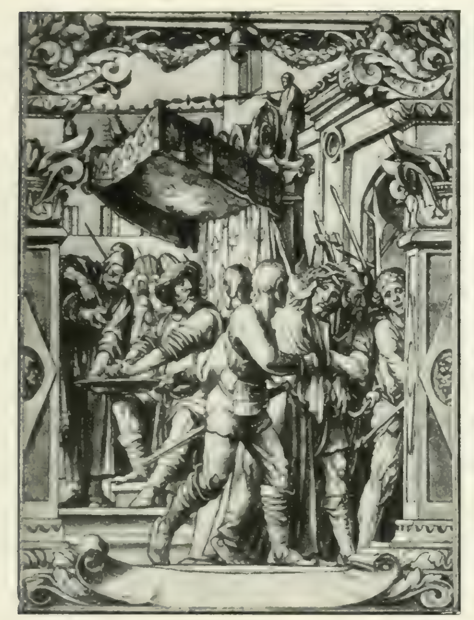


640. Fra Angelico da Fiesole, Martyrium des hl. Stephanus. Fresko, Rom

Zwar hat Lessing in seinem „Laokoon" mit triftigen Gründen der Malerei das Nebeneinander im Raume, der Poesie das Nacheinander in der Zeit vorbehalten, aber trotzdem wußte die bildende Kunst aller Zeiten dieser Scheidung ein Schnippchen zu schlagen. Voran die Antike. Den esquilinischen Odyssee-Landschaften liegt, offenbar im Anschluß an die Bühnendekoration, das raumerweiternde Prinzip zugrunde, daß man wie durch eine Pfeilergalerie auf ein zusammenhängendes Landschaftsbild schaut. Aber es spielen sich in dieser Landschaft von links nach rechts nacheinander auch die Abenteuer des Odysseus und seiner Gefährten ab, so hier das berühmte Lästrygonen-Abenteuer: die Ankunft der Schiffe im Menschenfresserlande, die Begegnung der ausgesandten Gefährten mit der riesigen Tochter des Königs Antiphates, die, um Wasser zu holen, zur Quelle (s. die links unten am Fels gelagerte Quellnymphe) herabschreitet, der Überfall und die Vernichtung der Schiffe im Hafen, endlich die Weiterfahrt des Odysseus hinter dem überhängenden Fels hervor zu der von Nymphen belebten Insel der Kirke. Man könnte die Bilderfolge nach Analogie moderner Theatertechnik Wandelszenen nennen, nur daß sie nicht am Beschauer vorüberziehen, sondern daß man selbst an ihnen entlang wandeln muß.



gemälde von der Via Graziosa am Esquilin. Vatikan, Rom  639





641. Hans Holbein d. J., Handwaschung des Pilatus 642. Die Kreuztragung. Scheibenrisse

Im Sinne des Wandelbildes wußte auch Fra Angelico die auf den Blutzeugen Stephanus bezüglichen Worte: „sie stießen ihn zur Stadt hinaus und steinigten ihn“ ins Bildmäßige zu übertragen. Freilich ist das Mittel dazu sehr naiv: er schneidet die auf den Beschauer zulaufende Mauer durch und verkleidet die Schnittfläche mit einem Halbturm.

Endlich reihen wir Holbein mit seinen Vorzeichnungen für Glasfenster, sog. Scheibenrissen, an. Die Fenster sollten keine ununterbrochene Folge bilden, sondern blieben durch Mauerintervalle getrennt. So konnte Holbein in einer schwülstigen, für jedes der acht Bilder neu erfundenen Renaissance-Architektur immer wieder seiner Phantasie die Zügel schießen lassen. Aber diese die einzelnen Szenen einfassenden Säulen oder Pfeiler sind etwa im Sinne der esquilinischen Wandpilaster als eine Vordergrundkulisse gedacht, hinter der der Raum sich beiderseits unbegrenzt fortsetzt, so daß auch die Handlung ungehindert fortfließen kann. Die gewaltige Kraft dieser Kompositionen erhält durch dieses ungehemmte Fortfluten der Raumillusion eine ungeahnte Steigerung. Im ganzen wird man sagen dürfen, daß nur große Genialität es wagen darf, in besonders günstigen Fällen die von Lessing gesteckten Grenzen zu durchbrechen, und daß die Ausnahmen die Regel bestätigen.



643. Sonnenaufgang
Attischer Krater des 5. Jahrhunderts

Die Phantasie der Griechen sah in der Natur überall persönlich wirkende Götter. Für die bildende Kunst gab es daher eine Landschaft ursprünglich nicht, höchstens Andeutungen der Örtlichkeit, wo diese Götter sich bewegten. Unser Vasenbild gibt dazu den Beleg. Rechts sieht man Helios in leuchtendem Strahlenkranz mit seinem Viergespann (die beiden Außenrosse sind geflügelt) am Himmel emporfahren, die Räder seines Wagens berühren noch das Meer. In diesem tummeln sich bereits zwei nackte Knaben, der eine nach Weise der Südländer mit abwechselnd vorgestreckten Armen schwimmend, ein dritter macht gerade den Kopfsprung, während ein vierter auf einer Klippe noch ausschaut und mit erhobenen Armen dem Sonnengott entgegenblickt: es sind die Sterne, die sich beim Nahen der Sonne ins Meer stürzen, nur Phosphoros, der Morgenstern, wagt es, eine Weile dem Nahenden entgegenzutrotzen. Dem Helios vorauf eilt die geflügelte Eos den schönen Jäger Kephalos verfolgend, sein Hund ist ihm zur Seite. Endlich ganz links verschwindet Selene, die Mondgöttin, auf ihrem Paßgänger hinter dem Berge. Ihr winkt von der bewaldeten Bergeshöhe, wo sie bis zum Erscheinen der Eos bei dem schönen Knaben geweilt hatte, ihr Liebling Endymion enteilend einen Abschiedsgruß zu.

Ein paar Jahrhunderte weiter, und wir haben in den Odyssee-Landschaften vom Esquilin (638, 639) bereits eine durchaus heroisch empfundene Landschaft. Aber noch ist die alte Vorstellung mächtig. Wohl sehen wir die schilfumgebene Quelle fließen, aber eine Quellnymphe sitzt dabei, oben auf dem Berg ist ein Berggott gelagert, die Weiden, auf denen das Kleinvieh grast, erscheinen in satyrartigen, gehörnten Wesen personifiziert, und der Maler hält es für nötig, sie durch Beischriften deutlich zu bezeichnen. Gehen diese zwischen Pfeiler eingeschobenen Prospekte wirklich auf Vorbilder der hellenistischen Bühne zurück, so ist alles Figürliche eine Zutat des Malers, der sie zuerst auf die Wanddekoration übertrug. Noch die christliche Spätantike bedient sich arglos dieser heidnischen Personifikationen: in Ravenna erscheint bei der Taufe Christi neben dem Wasser des Jordan der Flußgott selbst.

Mythologie und Landschaft stellt in der neueren Kunst nebeneinander Guido Renis unsterbliches Bild, ein Deckengemälde von gewaltigen Abmessungen. Aurora, die »rosenfingrige«, schwebt, von mächtig sich aufbauschenden Gewändern umwallt, die schönen Augen nach dem göttlichen Zuge zurückgewandt, voraus. Ihr folgt, vor Phöbus fliehend, Hesperos-Phosphoros, der Abend- und Morgenstern. Der Wind, der dem Sonnenaufgang voraneilt, weht Haarschopf und Fackel nach vorn. Vier göttliche Rosse ziehen (unter Verzicht auf jede Andeutung von Geschirr) den Wagen, nur gelenkt von den Zügeln, die der blonde Götterjüngling in der weit vorgestreckten Linken hält, umtanzt von einem Reigen entzückender Frauengestalten, den Horen, den Göttinnen der gleichmäßig wechselnden Jahreszeiten und damit der segensreichen, fruchtbringenden Ordnung in der Natur, das Ganze ein berauschender Hymnus auf das Licht, das von Phöbus' Haupt ausstrahlend sich nach vorn mehr und mehr abtönt bis zum dunkeln Violett der Wolken. Hier hebt sich gleichsam der Vorhang und enthüllt (vgl. 636, wo der Guido Reni gleichzeitige und befreundete Rubens mit ähnlichen Mitteln arbeitet) tief unten das blaue Meer mit seinen Segeln, die Küsten mit ihren Bergen und Burgen, die der erste Frühschein rötet. So vereinigt der Künstler beides: die mythische Auffassung der Antike und die natürliche Darstellung eines Sonnenaufganges über einer heroischen Landschaft. Dem Studium der Antike und Raffaels verdankt der Künstler diesen großen Wurf inmitten einer Zeit, deren barockem Geschmack die Naivität längst entschwunden war (vgl. dagegen 498, 500.) Die großartige Farbenwirkung beruht auf den Komplementärfarben Orange und Blau. Lehrreich ist auch der Vergleich mit 643 und 477.



644. Guido Reni, Aurora. Deckengemälde im Palazzo Rospigliosi, Rom



645. Poussin, Arkadische Hirtenszene. Paris, Louvre

Auch in der modernen Malerei spielte die Landschaft anfangs nur eine bescheidene Rolle als Durchblick, Hintergrund oder als Schauplatz des religiösen Figurenbildes. Aber das einmal erwachte Naturgefühl ringt nach freierer Aussprache, die Landschaft tritt allmählich gleichberechtigt neben das Figürliche, bis dieses zuletzt zur fast bedeutungslosen Staffage herabsinkt: das Mittel zum Zweck wird Selbstzweck. Erst damit ist das Landschaftsbild eine selbständige Kunstgattung geworden. Diese typische Entwicklung macht individuell durch der aus der Normandie gebürtige, in Rom schaffende Nicolas Poussin. In seiner arkadischen Hirtenszene überwiegt zwar noch das sehr sorgfältig komponierte heroische Figurenbild, aber im Einklang mit ihm steht bereits der der römischen Campagna abgelauschte Hintergrund. Und nun wandert, je mehr die Figuren zusammenschrumpfen, ihre heroische Seele in die Landschaft aus, die Landschaft wird selbst heroisch und spricht in bewußt stilisierten, großen und einfachen Formen, so, wie vorher die Figuren gesprochen hatten. So ward Poussin der Schöpfer der heroischen Landschaft.

In seine Fußstapfen trat sein jüngerer und weicherer Freund, der Lothringer Claude Gelée, gleichfalls in Rom lebend, nur daß er die Küste und das Meer bevorzugt, wo Wasser und Himmel seinem poetischen Gemüt ahnungsvolle Beleuchtungseffekte verstatten. Auf unserm Bild steht links als Vordergrundkulisse eine die ganze Bildhöhe erreichende Baumgruppe, rechts schiebt sich eine bewaldete Steilküste raumbildend in den Mittelgrund vor, von hohen Bergen überragt. Die Lichtquelle, die von Wolken leicht verdeckte untergehende Sonne, steht dem Beschauer entgegen und wirft einen blinkenden Streifen über die glitzernden Wogen bis dahin, wo im Vordergrund der Hirt Acis und die Nymphe Galatea unter einem improvisierten Zelte sich ein Stelldichein geben; links Nereiden mit dem Nachen der Galatea, rechts jenseits der Bucht auf der Höhe, von seiner Herde umringt, sein Leid der klagenden Syrinx anvertrauend, der eifersüchtige Polyphem, der – und das ist das Ende vom Liede – dem bevorzugten Nebenbuhler auflauern und ihn mit einem Felsblock zerschmettern wird.

Fast wie ein später Nachfolger dieser klassischen Meister der heroischen Landschaft könnte, wenn man 647 mit 646 vergleicht, unter den Neueren Camille Corot erscheinen, der Mitbegründer der Schule von Barbizon. Die Komposition weist überraschende Ähnlichkeiten auf, die Meeresbucht mit dem Blick auf das steil abfallende Vorgebirge und die Gewinnung der Raumtiefe durch die Vordergrundkulisse der Bäume. Aber freilich, was dort in Formen



646. Claude Gelée, gen. le Lorrain, Landschaft mit Acis und Galatea. Dresden



647. Camille Corot, Landschaft. Paris, Louvre

und Farben kraftvoll umrissen und wesenhaft erscheint, hier ist es im Sinne moderner Naturempfindung zum Stimmungszauber der „intimen“ Landschaft abgedämpft und vom Silberschleier duftiger Farbentöne umwoben. Gern bevölkert Corot seine Landschaften, für die er am liebsten das atmosphärische Gewand des Morgens und Abends wählt, mit den zarten Geschöpfen der antiken Mythologie, tanzenden oder badenden Nymphen, oder, wie hier, mit Naturkindern der eigenen Phantasie. So ist Corot ein „lyrisch gewordener Poussin“.



648. Jacob van Ruisdael, Mühle von Wyk
Amsterdam

Als die bedeutendsten unter den großen holländischen Landschaftern gelten Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema. Aber wenn sie sich auch, wie Rembrandt als Radierer es tat (650), enger an die Natur ihres Landes halten, so sind sie doch weit davon entfernt, die Wirklichkeit so, wie sie sich ihnen darbietet, einfach abzuschreiben. Auch sie komponieren, wenngleich in anderem Sinne als die Meister der heroischen Landschaft. Während jene die Naturformen gewissermaßen als Versatzstücke benutzen, aus denen sie eine ideale Welt aufbauen, fühlen sich diese der Natur ihrer Heimat aufs tiefste verpflichtet: sie gehen nicht herrisch mit ihr um, sondern suchen ihr nur in Bildausschnitt, Perspektive, Linienführung, Beleuchtung die beste Seite abzugewinnen. Wenn dabei der niedrige Horizont und der hohe Himmel des Schwemmlandes die Gewinnung der Raumtiefe erschwerte, so erlaubte anderseits die feuchte Atmosphäre, zur Lösung dieser Aufgabe die Wolkenbildung heranzuziehen.

Prüfen wir daraufhin Ruisdaels berühmte Mühle von Wyk, so bringt uns schon der erste Blick die Lebensbedingungen des Landes unmittelbar zum Bewußtsein. Unter einem weiten, hohen, von drohenden Wolken belebten Himmel scheinen sich Land und Wasser zu gleichen Teilen unauflöslich durch- und ineinander zu schieben, ersteres sorglich sich schützend gegen die stets sich wiederholenden Angriffe des zweiten. Auch dem Wind, der die Wolkenballen wie zum Sturmangriff herantreibt, stellt sich kühn das Werk des Menschen entgegen: hoch auf der Düne thront, von einem warmen Sonnenstrahl geliebkost, die Mühle und bietet ihre Flügel dem Winde preis, um die fleißigen Menschen zu nähren, die dort hinter der Düne hausen. Die Perspektive wird vor allem durch den massigen Turm mit den schräg gestellten Flügeln und durch den Abfall der Horizontlinie beherrscht; sie führt, von oben her auch durch die abnehmende Höhe der Schiffsmasten, von unten her durch den wiederholten Vorstoß des Ufers unterstützt, unweigerlich nach links in die Tiefe, dorthin, von wo auch die Wolkenzüge kommen, und der ganze Bildraum weitet sich zum unermeßlichen Himmelsraum. Auch die Beleuchtung dient diesem Zweck: die rötlich strahlende Seite des Mühlenturms weist uns nach links hinüber, wo in der halben Höhe des Himmels, gegen die schwarze Wolke abgesetzt, der wärmste gelbe Wolkenfleck erscheint, und nach der gleichfalls



649. Meindert Hobbema, die Straße von Middelharnis
London

das wärmste Licht spiegelnden Wasserfläche des verschwindenden Rheins. „Unter Tränen lächelnd“, dies ist der Eindruck des Bildes, und so muß es auch in der Seele des Malers ausgesehen haben, durch dessen zahlreiche Bilder der poetische Hauch tiefer Melancholie weht.

Realistischer geht zu Werke der ihm als Schüler nahestehende Hobbema. Wie er hier die hohe, lange Pappelallee geradeswegs auf den Beschauer zuführt, so daß sein Blick mit Gewalt in den tiefen Trichter gezogen wird, ist von erstaunlicher perspektivischer Kühnheit; die Staffage, der Jäger mit seinem Hund und die ganz hinten ihres Weges wandelnden Figuren wirken im gleichen Sinne. Den starren Vertikalen halten die hintereinander gestaffelten hellbeleuchteten Horizontalen die Wage. Am meisten aber vermittelt der wundervolle Wolkenhimmel die Gegensätze und bindet den von der Allee hart zerschnittenen Bildraum zur Einheit zusammen; wie sehr auf ihn gerechnet ist, zeigt die mächtige Haufenwolke rechts, die den sonst leeren Winkel zugleich füllt und belebt. Die Beleuchtung hat ihre stärksten Kontraste links, wo der Schatten des dunkelgrünen Waldes dem hellen Rosa des Dorfes mit seiner Kirche gegenübersteht.



650. Rembrandt, Landschaft. Radierung



651. Moritz v. Schwind, Jüngling auf der Wanderschaft
München

O Lust, vom Berg zu schauen
Weit über Wald und Strom,
Hoch über sich den blauen,
Tiefklaren Himmelsdom!

So mag es wohl mit den Worten Eichendorffs in der Seele des wohlbestallten Münchener Akademieprofessors geklungen haben, als er diese Erinnerung an die frohen Tage jugendlicher Wanderlust auf der kleinen Holztafel niederschrieb. Ist er doch selbst der Jüngling, der dort unter der Eiche Ränzel, Stab und Hut abgelegt hat und, den treuen Hund zur Seite, sinnend ins Tal hinabschaut. Aber schwerlich wird der Jüngling je mit einem Blick erschaut haben, was der Mann hier von Idealen der wundersamen deutschen Romantik zusammentrug: das altfränkische Schloß drunten mit dem Torturm, den barocken Giebeln und den Baumriesen des Parkes, sagenumwobene Burgen und Ruinen, die von den Zeiten des ritterlichen Mittelalters Kunde geben, endlich die doppeltürmige Kirche als Symbol der ersehnten, durch die Reformation zerstörten Glaubenseinheit. In der Tat, es ist keine wirkliche Landschaft, sondern ein geistiges Erinnerungsbild, das zeitlich und räumlich getrennte Eindrücke zusammenschiebt und mit der rückwärtsgewandten Sehnsucht des Herzens zu einem stimmungsvollen Ganzen verwebt.

Aber damit ist der eigentliche künstlerische Wert des Bildes noch gar nicht einmal berührt. Er besteht in der zwingenden suggestiven Gewalt, den die Vordergrundkulisse, der unter der Eiche sitzende jugendliche Wanderer, auf den Beschauer ausübt. Der Zusammenklang zwischen Mensch und Natur, auf dem der Genuß eines Landschaftsbildes beruht, indem der Beschauer die eigene Seelenstimmung in der Landschaft wiederfindet und leise Zwiesprache mit ihr hält, ist durch ihn gleich von vornherein gesichert, und wir können gar nicht anders, als daß wir uns an die Stelle des gemalten Beschauers versetzen und die Landschaft gleichsam mit seinen Augen und seinen Gefühlen in uns aufnehmen. Diese Suggestion wirkt darum so stark, weil ja doch hier nicht die Landschaft, sondern der Wanderer die Hauptsache ist, weil die Natur ja nur dazu dient, die Stimmung des Menschen, und zwar eine ganz bestimmte, die deutsch-romantische, wiederzugeben.

Das muß es auch gewesen sein, was den wesens- und gesinnungsverwandten Meister Hans Thoma zur Nachfolge gereizt hat. Nur verzichtet er auf die feuilletonistische Einrahmung durch den seine Zweige breitenden Eichbaum, wählt einen höheren Standpunkt und gibt vor allem keine erdachte und darum, wie hinzugefügt werden muß, unwahrscheinliche und überfüllte, sondern eine echte deutsche Mittelgebirgslandschaft ohne romantische Beigaben. Wir schauen von einem Bergrand in ein Wiesental hinab, in dessen Frieden sich trauliche Hütten an die bewaldeten Hänge schmiegen, dahinter eine sanftgerundete Berg- und Hügellandschaft. Ihre Hauptlinien laufen, nur wenig einander kreuzend und überschneidend, paarweise parallel und darum Ruhe und Stille atmend durch Mittel- und Hintergrund; Wiese,



652. Hans Thoma, Taunuslandschaft
München

Feld und Wald wechseln anmutig ab, und Weg und Bach ziehen ihre gerade oder krumme Straße. Der Vordergrund links, dort, wo der Wanderer mit aufgestütztem Arm gelagert hinabschaut, bleibt im Schatten, andere Schatten ziehen links durch den Mittelgrund, sonst strahlt alles in sonniger Beleuchtung und nur wenige Wolken segeln am Himmel dahin. Wahrlich, ein zu Herzen gehendes deutsches Landschaftsbild!

Fragen wir nun, ob die Suggestion auch diesmal so stark ist, ob wir sie missen können und mögen? Bei Schwind ist die Landschaft nur um des Wanderers willen da, wir könnten sie bis auf wenige Andeutungen entbehren; bei Thoma bedarf es des Wanderers nicht, die Landschaft ist auch ohne ihn da. Ob wir ihn entbehren mögen, das hängt im Grunde davon ab, ob wir selbst uns so innig in den Frieden dieser Gottesnatur versenken können, daß jeder Dritte als überflüssig oder gar störend empfunden wird. Und vielleicht gäbe es für die Kunst des kerndeutschen Meisters keine größere Huldigung, als wenn es uns verlangte, mit seiner Schöpfung allein zu sein. Immerhin hat die neuere und neueste Kunst vielfach das volkstümliche Mittel nicht verschmäht, um sich für den naiven Beschauer eine unfehlbare Wirkung zu sichern.



653. Kaspar David Friedrich, Landschaft mit Regenbogen. Museum, Weimar

Schäfers Klagelied

Von Goethe (1802)

Da droben auf jenem Berge,
Da steh' ich tausendmal,
An meinem Stabe gebogen,
Und schaue hinab in das Tal.

Dann folg' ich der weidenden Herde,
Mein Hündchen bewahret mir sie.
Ich bin heruntergekommen
Und weiß doch selber nicht wie.

Da stehet von schönen Blumen
Die ganze Wiese so voll;
Ich breche sie, ohne zu wissen,
Wem ich sie geben soll.

Und Regen, Sturm und Gewitter
Verpaß' ich unter dem Baum.
Die Türe dort bleibt verschlossen;
Doch alles ist leider ein Traum.

Es stehet ein Regenbogen
Wohl über jenem Haus!
Sie aber ist weggezogen
Und weit in das Land hinaus.

Hinaus in das Land und weiter,
Vielleicht gar über die See.
Vorüber, ihr Schafe, vorüber!
Dem Schäfer ist gar so weh.

Vielleicht nur noch im Zeitalter der deutschen Mystik fühlten sich Malerei und Poesie so innig seelenverwandt, so aus einer Wurzel entsprungen wie in der deutschen Romantik. Der romantische Maler ist wie der romantische Dichter lyrisch gestimmt, und so fühlte sich der Erfüller der malerischen Sehnsüchte dieser Zeit, Kaspar David Friedrich, durch das volksmäßige Gedicht Goethes zu dieser Komposition angeregt, die dem Dichter Wort für Wort nachgeht. Wie auf einer letzten Warte des Berges, der außerhalb des Bildfeldes weiter ansteigt, steht der Schäfer an seinem Stabe gebogen und schaut hinab in das Tal. Da wacht, zwischen ihm und der weidenden Herde, sein Hündchen, da ist die Blumenwiese, da breitet der mächtige Baum seine Äste, unter dem er samt seiner Herde vor Regen und Sturm Schutz sucht, da steht das Haus mit der verschlossenen Tür, über dem sich der Regenbogen wölbt, und dort glänzt die See herauf mit ihren Inseln, dahinter in zarten Linien die ferne Küste, wo sein Herz die Geliebte sucht. Der Regenbogen schlägt, ein ausdrucksvolles Symbol





seiner Sehnsucht, die Brücke von hier nach dort, aber daß sie hoffnungslos ist, das zeigt der tiefe Schatten, in dem der Schäfer steht, noch mehr der vom Sturm geknickte Baumstamm und die hingestreuten dürren Äste. Das abwechselnd in helle und dunkle Streifen getauchte Vorland — sie laufen alle in der einzigen menschlichen Figur zusammen — malt den Wechsel der Gefühle, im hellsten Licht aber erstrahlt das baumumhegte Gehöft. Das Gewitter hat die Atmosphäre gereinigt, daher liegt der Strand, die See mit ihren Inseln und Buchten in durchsichtiger Klarheit vor dem Blick, nur das jenseitige Land, das Ziel seiner Sehnsucht, ist in Duft gehüllt. So erschließt erst der Dichter die innersten Absichten des Malerpoeten, aber es wäre verfehlt, sein Werk deshalb nur eine Illustration des Dichters nennen zu wollen. Dafür hat es viel zu viel frische Naturfarbe, die Landschaft ist nicht, wie bei Schwind (651), nur die Projektion der Gedanken und Gefühle des von der Bergeswarte Herabschauenden, sondern sie war für den an der Waterkant Gebornen zuerst da, und die romantischen Anklänge an den Dichter brauchten gewissermaßen nur in das Bild eingewebt und das Ganze auch malerisch in die Farben des „Klageliedes“ eingetaucht zu werden; die eindrucksvolle Schönheit des romantischen Auslugmotivs empfindet auch, wer die Gleichung mit dem Dichter nicht ahnt.

Fast könnte diese versteckte Huldigung des romantischen Landschafters für den anscheinend auf das klassizistische Programm eingeschworenen Olympier überraschen, wenn wir nicht wüßten, welch tieferes Interesse den Maler mit dem Naturforscher Goethe verband: es ist die künstlerische Naturbetrachtung nach Seiten des atmosphärischen Licht- und Farbenproblems, das dieser theoretisch, jener praktisch zu lösen unternahm. K. D. Friedrich ist der erste, der, seiner Zeit weit vorauseilend, darum auch nur von wenigen verstanden und ohne Nachfolge zu finden, aus tiefstem, mit dem melancholischen Hang zur Einsamkeit gepaarten Naturgefühl heraus die atmosphärischen Stimmungen der einzelnen Landschaftsformen zu den verschiedensten Jahres- und Tageszeiten mit durchaus eigener, farbiger Palette festzuhalten suchte, und wenn er dabei auch wie im „Kreuz im Gebirge“ oder im „Mönch am Meer“ von mystisch-romantischen Motiven ausging, so hat er sich doch später zu der höheren Mystik rein landschaftlicher Stimmungsbilder erhoben, alles der beste Beweis, wie fern er auch bei unserem Bilde war, der bloße Illustrator des Dichters zu sein.

Wie K. D. Friedrich in seiner niederdeutschen Heimat, so wurzelt, reichlich ein Menschenalter später, Eduard Schleich, das Haupt der Münchener Landschafter, in seiner bairischen, seine Motive kreisen meist um das Isartal, den Starnberger und Chiemsee. Nach Ruisdaels und des ihm fast ebenbürtigen Jan van Goyens Vorbild, dem ersteren in seiner zu Ernst und Schwermut neigenden Naturbeobachtung innerlichst verwandt, machte er den so poetischen Wechsel der atmosphärischen Stimmungen zu seinem besonderen Studium. Die „Landschaft am Chiemsee“ könnte man fast mit mehr Recht als Ruisdaels „Mühle von Wyk“ (648) „unter Tränen lächelnd“ nennen. Das Motiv hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Regenbogenlandschaft Friedrichs, der Blick von einer mäßigen, im Halbschatten liegenden Vordergrundshöhe auf einen hellbesonnten Flachlandstreifen, über dem ein doppelter Regenbogen mit einem Fuße steht, dahinter statt des Meeres ein blauer Gebirgssee und eine in die Ebene verlaufende dunstige Gebirgslinie. Aber der Wechsel der Beleuchtung ist weniger schroff und erhält durch die hier dunkel zusammengeballten, dort hell aufgelichteten Wald- und Baumpartien des Vordergrundes eine reichere Abstufung. Ein Hauptunterschied aber besteht darin, daß das Gewitter sich nicht wie bei Friedrich in breiter Front vom Beobachter weg nach der Tiefe bereits verzogen hat, sondern erst im Begriffe steht, seitlich von der Ebene her ins Gebirge abzuziehen. Nun erst begreift man, daß die schweren über ihm lagernden Gewitterwolken links unten ein Gegengewicht verlangen. Noch freilich hängen einige dunkle Nachzügler wie Soffiten über die Landschaftsbühne herab, aber der Kampf des Lichtes mit der Finsternis ist entschieden, dem blauen Streifen des Sees antwortet die wiedererscheinende Bläue des Himmels, wie das Braunrosa der Vordergrundszenerie in den lichteren Tönen der lebendig erfaßten, siegreich vordringenden Wolkengebilde sein Widerspiel findet. Auf die (von andrer Hand gemalte) Staffage ist nicht verzichtet, aber eine subjektive Beziehung zwischen ihr und der Landschaft fehlt, sie hat keinen romantischen Klang mehr, außer der malerischen Belebung dient sie höchstens noch als Zeitmarke der atmosphärischen Stimmung.

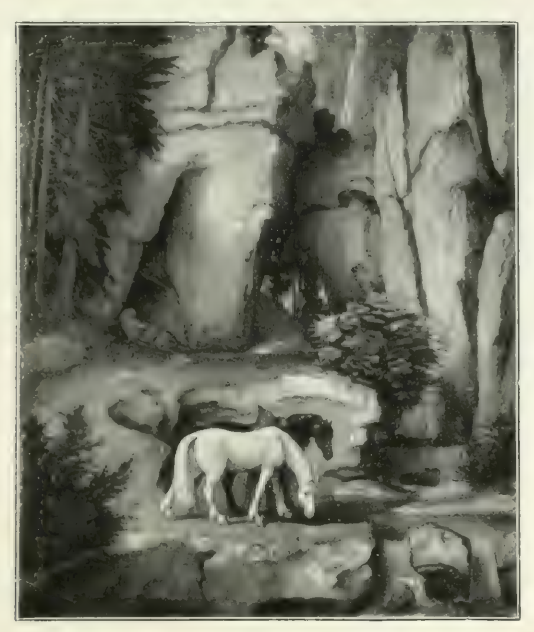


654. Ludwig Richter, Die Überfahrt am Schreckenstein. Dresden

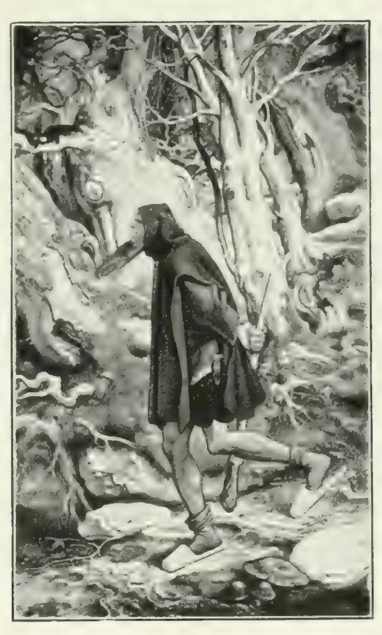
Den Stimmungszauber der deutschen Landschaft entdeckte zu einer Zeit, wo alle Welt nur heroische römische Landschaften sehen wollte, der neben dem Wiener Moritz von Schwind stehende Dresdner Malerpoet, der gemütvolle Ludwig Richter. Der heroische Schwung war seinem deutschen Gemüt zum Glück versagt, dafür ward ihm aber gelegentlich einer Elbwanderung bei Aussig der entscheidende Eindruck beschert, den er in seinem Ölgemälde „Die Überfahrt am Schreckenstein“ festgehalten hat. Auch hier ist es der Einklang zwischen Mensch und Natur, was dem Bilde seine romantische Stimmung verleiht, diesmal vermittelt durch das Lied, das der greise Harfner zum besten gibt. Er mag wohl singen von denen, die einst auf der stolzen Burg dort oben gelebt und geliebt, gelitten und gestritten haben: der Wanderbursch, der in der Mitte des Kahns auf seinen Stab gelehnt zu ihr emporschaut, stellt



655. Carl Spitzweg, Der Nachtwächter



656. Moritz v. Schwind, Einsiedler tränkt die Rosse eines fahrenden Ritters



657. Moritz v. Schwind, Rübezahl
Schackgalerie. München

diese innere Verbindung auch äußerlich her, dem inneren Sinne des Liedes lauscht still in sich versunken ein zweiter, während das ländliche Paar mit sich selbst beschäftigt das fremde Liebesleid nur als Erhöhung und Versicherung des eigenen Liebesglückes empfinden mag. Mehr neugierig als verständnisvoll hört das halbwüchsige Mädchen mit dem Rechen dem Harfner zu, das Kind spielt harmlos mit einem Zweig im Wasser, und der weißhaarige Ferge mit der Pfeife im Mund lenkt berufsmäßig den Kahn, der diese bunt zusammengewürfelte und doch durch das Lied vereinte Gesellschaft in sich aufgenommen hat. So klingt durch dies Bild vielstimmig deutsch-romantische Sehnsucht, und fortan bleibt auch der Künstler sich selbst und dem deutschen Volke treu, dessen einzelne Typen er hier mit sicherer Hand zu formen wußte.

Zäher hielt den stofflichen Inhalt der Romantik Moritz von Schwind fest. Den ruhevollen Zauber der Waldeinsamkeit schildert er mit deutlicher Anspielung an romantische Ideale. Harmonisch fügen sich die lebendigen Horizontalen der Pferdeleiber der doppelten Felsenstufe ein, auf deren Fundament die schroffen Vertikalen des Hintergrundes aufsteigen. Der rastende Ritter ist ebenso wie der Einsiedler kaum zu entdecken, und doch bringt der Gedanke, daß sich eine Welle des bewegten Weltlebens bis in diese stille Bucht verirrt hat, ein Moment starker seelischer Spannung in den Stimmungsgehalt des Werkes.

Schöpferisch erweist sich Schwind in seinem Rübezahl. Der Geist des Riesengebirges ist das gerade Gegenteil des eben geschilderten Waldfriedens. Mit drastischem Humor hat Schwind der Gestalt des gutmütig-tückischen Berggeistes, der mit dem Holzknüppel in klappernden Holzschuhen wie ein griesgrämiger Waldhüter sein Revier durchstreift, selbst etwas Hölzernes gegeben, und aus den Linien des Waldes ist alle und jede Ruhe verbannt; nur seltsam geformtes Knüppelholz ringsum, das mit höhnischen Fratzen uns angrinst: die Beseelung der Natur ist hier dem Gegenstand gemäß ins Satirische verzerrt.

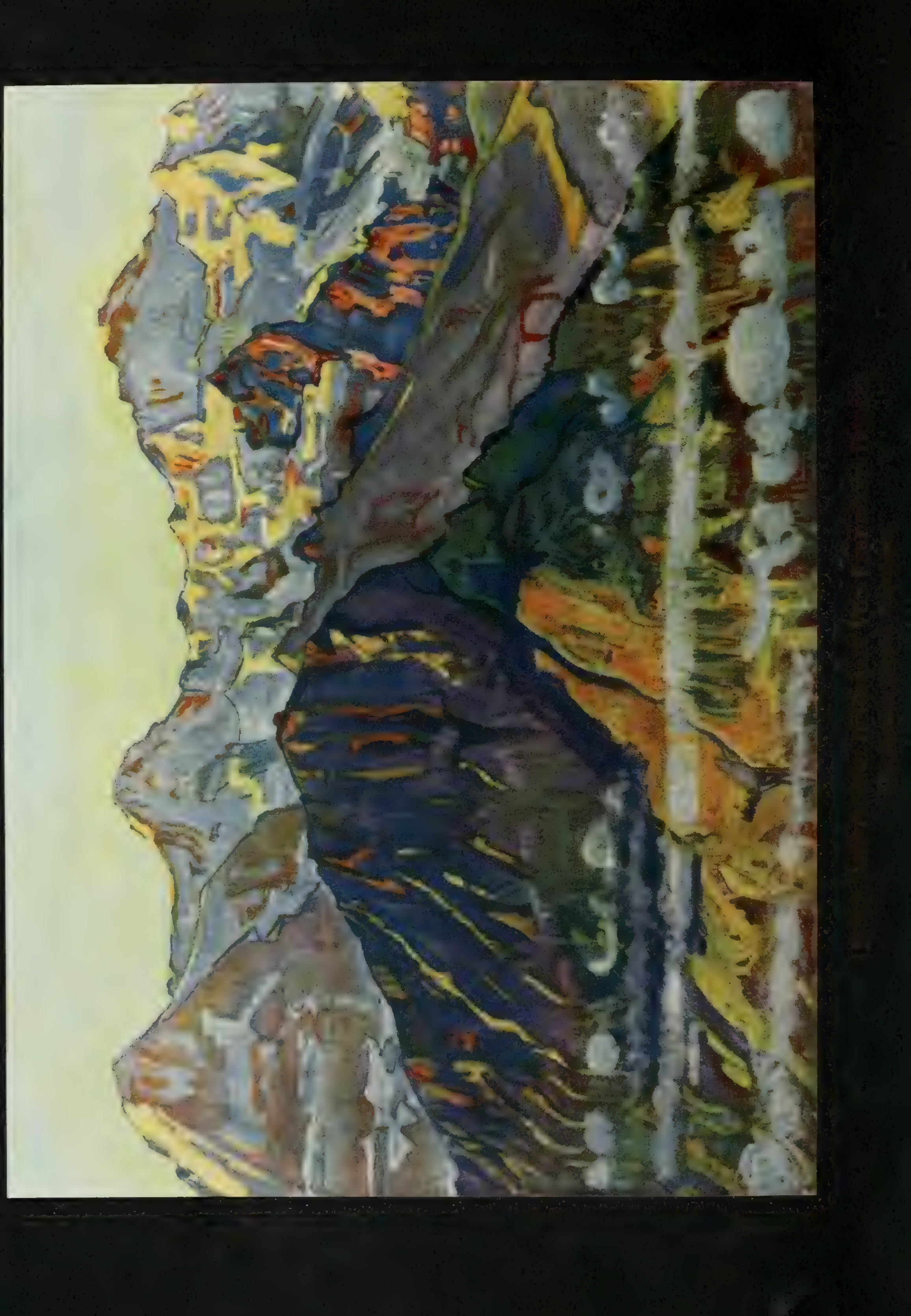
Zu den Deutschromantikern gehört auch der mit Moritz von Schwind innig befreundete, zu einem Liebling des deutschen Volkes gewordene Münchener Malerpoet Carl Spitzweg, ein feiner, an den Franzosen gebildeter Farbenkünstler, dessen behaglicher Humor einerseits im Wohlgefallen an den spießbürgerlichen Zuständen der „guten alten Zeit", anderseits im eigenen, mit gemütvoller Selbstironie betrachteten Junggesellentum wurzelt und selbst in einem so anspruchslosen Motiv wie der hier gegebenen Mondscheinlandschaft widerklingt.



658. Joseph Anton Koch, Tiroler Landschaft. Privatbesitz, Innsbruck

Das Hochgebirge wurde der deutschen Kunst auf dem Umweg über die heroische Landschaft gewonnen. Ihr Hauptbegründer, Joseph Anton Koch, ein Tiroler Bauernsohn, geriet, die strengen Fesseln der hohen Karlsschule wie einst der junge Schiller gewaltsam abstreifend, nach abenteuerlichen Wanderfahrten in Rom unter den Einfluß von Carstens, der als Klassizist die künstlerische Form allein in der Linie suchte und sie, wie einst Poussin (645), in den reinen Bergzügen der Campagna fand. Aber wenn Koch auch nicht über die schimmernde Palette und die Farbenphantasie eines Lorrain (646) verfügte, so brachte er doch aus seinen Tiroler Alpen ein urwüchsiges, fein entwickeltes Naturgefühl mit, das sich am allerwenigsten da verleugnet, wo sich seine Kunst ausnahmsweise seiner Heimat zuwandte. Die geologische Struktur des Gebirges ist scharf herausgearbeitet, hinter dem tief eingezackten Tal heben die Schneegipfel ihre Häupter, aber auch die Idylle des am Abend hinter der Herde ins Dorf heimkehrenden, sein Alphorn blasenden Kuhhirten — ein romantischer Klang — fehlt nicht. Vom Gebirgsbach bis hierher verfrachtete Stämme und Blöcke sorgen für die nötige Distanz, so daß sich die einzelnen Raumschichten klar und groß voneinander abheben.







659. Friedrich Wasmann, Spitalkirche in Meran. Kunsthalle, Hamburg

Kommt so der Tiroler J. A. Koch von der heroischen zur alpinen Charakterlandschaft, so nähert sich dem deutschen Hochgebirge, mehr als eine Generation später, von einer andern Seite her Friedrich Wasmann. Er ist Hamburger, also von Haus aus dem Erdhaften der Alpennatur nicht verpflichtet, auch das Heroische liegt ihm fern, und so tritt er den Naturformen als einer malerischen Erscheinung mit freier Empfänglichkeit gegenüber, sieht sie, auch darin von den „Kompositionen“ der Römlinge abweichend, in ihrem atmosphärischen Leben und weiß ihr Lichterspiel mit feinstem koloristischen Gefühl zu einem einheitlichen Grundakkord zusammenzustimmen. Eben um dies meist sehr flüchtige atmosphärische Fluidum mit dem Pinsel festzuhalten, wird er Pleinairist und greift zur flott und breit hingestrichenen Farbenskizze, so daß er, nicht der Absicht, wohl aber dem Grunde nach, den modernen Impressionismus vorwegnimmt. So leitet er hier von den wärmeren Vordergrundtönen über das Gelbgrün des Flußtals zu der blauen Ferne über, während das Blaugrün des links vorstoßenden Berges dem Grünbraun des Burgbergs kräftig antwortet und allenthalben verstreute weiße Lichter Nähe und Ferne harmonisch verbinden.

Und nun dieser empfänglichen Eindruckskunst gegenüber die gebietende Ausdruckskunst Hodlers! Als ob diese Bergriesen eben aus dem glühenden Schoß der Erde geboren und in ihren oberen Regionen in der Eiseskälte der Atmosphäre erstarrt seien, während in den Tiefen die feuerflüssigen metallischen Massen noch miteinander ringen! Flüssiges Sonnengold, von der Morgenfrühe entzündet, lagert hoch oben auf den Schneehalden und rieselt herab in den Schründen, Feuerbäche brechen weiter unten hervor und suchen in schmalen Rinnsalen oder breitem Strom die Tiefe, in wundervollen Kontrasten und Harmonien wallt das Faltenkleid des vorderen Bergmassivs, von dessen Schulter ein Gletschermantel hängt, breit zu Tal, wo die sich erwärmenden Luftschichten die Nebelstreifen emportragen und in bald ganz zerflatternde Wolkenbäusche zerteilen. Ein Urweltsdrama aus der feuertrunkenen Seele des Meisters geboren, eine farbenberauschte Nach-, ja Neuschöpfung der drei gewaltigen Riesen des Berner Oberlandes! Der Mensch hat hier nichts zu schaffen!



660. Friedrich Preller, Odyssee-Landschaften. 1. Odysseus und Tiresias. 2. Die Rinder des Helios. 3. Kalypso und Odysseus

Was Moritz von Schwind für das deutsche Märchen, das wurde Friedrich Preller aus Weimar für die Schiffermärchen der Odyssee. Auf einem Ausflug von Rom nach Neapel wurden sie ihm angesichts der großartigen südlichen Natur zu einem inneren Erlebnis, das nach Gestaltung rang, aber erst nach langen Vorarbeiten und Studien an Ort und Stelle zur reifen Frucht sich formte. Insofern es sich dabei nicht um abstrakte Ideale, sondern um ein Sich-Hineinträumen und -Hineinfühlen in eine längst entschwundene schöne Welt handelte, feierte hier der Klassizismus seine Versöhnung mit der im Gegensatz zu ihm erstandenen Romantik. Preller gelang, was Ludwig Richter versagt geblieben war, die Stilisierung im Sinn der heroischen Landschaft. Das Triptychon, das wir geben, läßt seine Auffassung hinreichend erkennen: wie der greise Tiresias vor dem schauerlichen Tor des Hades dem Odysseus weissagt; wie dieser die Gefährten überrascht, die sich auf ödem Felseneiland an den Rindern des Helios vergreifen; endlich wie die Nymphe Kalypso den vom Heimweh gequälten göttlichen Dulder entläßt. Das Figürliche, für welches er an dem klassischen Ideal der schönen Linie festhält, geht, wie bei Schwind, mit der Landschaft wunderbar zusammen, nirgends drängt sich eins dem andern vor. So spielt sich in gleichmäßigem Tempo, wie es dem Epos geziemt, obwohl es nicht an malerischen Effekten fehlt, auf idealem Boden die ideale Handlung ab.

Dieser epischen Richtung steht in dem viel feiner organisierten, aber auch viel reizbareren Anselm Feuerbach eine tragische gegenüber. Ihm war, gleichfalls in Italien, ein neuer, großer, persönlicher Stil aufgegangen, in welchem er den plastischen Formenadel der Antike mit dem modernen Kolorit zu verschmelzen suchte. Namentlich ist es Medea, die seine Phantasie unablässig beschäftigte. Die Alten hatten Medea gemalt, wie sie, das verhängnisvolle Schwert in Händen, in hartem Seelenkampfe auf die unter Obhut des Hofmeisters

spielenden Knaben schaut (662). Feuerbach vertieft den tragischen Eindruck, indem er die Heldin, eine machtvolle, königliche Erscheinung, mit ihren Kindern unbeweglich am Strande sitzen läßt, während geschäftige Bootsknechte schon die Barke ins Meer schieben, die sie für immer von ihren Kindern scheiden soll. Der Entschluß zu der furchtbaren Tat steht in ihr bereits unerschütterlich fest, aber er wirft nur den Schatten tief versonnener Wehmut über dies letzte Zusammensein der Mutter mit den todgeweihten Kindern, noch waltet die Liebe, bis der entsetzliche Augenblick naht. Von besonderer Wirkung ist die dunkle, scharfumrissene Silhouette der in ihren Schmerz versunkenen treuen Amme. Obwohl erst nachträglich der Komposition eingefügt – ein in seinen Bademantel tief eingehüllt am Strande sitzender Bischof aus Rom gab zu dieser Erfindung ahnungslos die Anregung – bildet sie in der nach rechts gestaffelten Perspektive doch das unentbehrliche Mittelglied zwischen der äußerlich ruhigen plastischen Gruppe links und der kräftig angestrengten Männerschar rechts. Ideell sagt sie uns das, was der Stolz Medeas verschweigt und was die rohen Männer nicht ahnen. So ist die Figur fast wie ein Symbol des tragischen Verhängnisses selbst, dessen baldiges Hereinbrechen nun unvermeidlich erscheint.

Die überschlanken Verhältnisse der Medea finden sich auch sonst bei den Heroinen Feuerbachs. Sie sind eine bewußte Steigerung und Überhöhung der im Modell gegebenen Formen; erst so schließt sich die Gruppe zu dieser mächtigen, unvergeßlichen Wirkung zusammen.



661. Anselm Feuerbach, Medea
Neue Pinakothek, München

662. Medea. Pompeji
Wandgemälde

663. Arnold Böcklin, Das Schweigen im Walde
Privatbesitz, Berlin



664. Arnold Böcklin, Spiel der Najaden
Museum, Basel

Was in der Kunst Arnold Böcklins uns wie voller Orgelton die Seele ergreift, das ist ihre Gabe, uns in ein Zauberreich zu führen, wo die aufbauende und zerstörende Macht der Elemente, wo alle schaffenden und zeugenden Kräfte der Natur, ja ihre intimsten Stimmungen sich in lebendige Wunderwesen verwandeln, wie sie einst das naive Naturgefühl der Griechen zu Wasser und zu Lande geschaut hatte. Diese mythenbildende Phantasie ist das große Geheimnis der Kunst Böcklins. Daß er sich dabei nicht mit den hergebrachten antiken Formen begnügt, sondern auch völlig neue von germanischer Prägung schafft, beweist, daß wir hier an eine menschliche Urkraft rühren, die sich keiner Nation verschreibt, weil sie vor allen Nationen ist.

Zunächst das „Schweigen im Walde". Zwischen starken Fichtenstämmen tritt aus tiefem Waldesdunkel ein Fabeltier, ein Einhorn, hervor, auf dem eine Frau reitet; mit verglasten Augen starrt es verwundert nach der hell beleuchteten Waldblöße. Das tiefe, schreckhafte Geheimnis, das uns beim Eintritt aus der Sonnenhelle in das Waldesdunkel umfängt, läßt der Künstler als aktiven Natureindruck



Im Spiel der Wellen. Von Arnold Böcklin

TAFEL XV



aus dem Innern des Waldes hervortreten. Vergleicht man damit Schwinds Rübezahl (657), so wird der weite Abstand der volkstümlichen Schöpfung des Romantikers von der urtümlichen Vision des Neuhellenen ohne weiteres fühlbar.

Leichter zu enträtseln ist das „Spiel der Najaden“. Mächtig brandet eine Woge gegen ein scharfes Riff, um teils unschädlich darüber hinwegzuspringen und abzufließen, teils ohnmächtig in weißen Gischt zu zerstäuben. In diesem Spiel der Wellen sieht der Malerpoet farbenschillernde Wassernixen, die vor dem Angriff glotzäugiger Tritonen flüchtend die Klippe überspringen. Eine gleitet bereits kopfüber wieder ab, eine andere kommt eben durch die Luft daher, gerade auf das aus vollem Halse schreiende Najadenbaby zu, eine dritte hält sich eine Weile an der Klippe fest und sieht dem Spiel ihrer vier Schwestern zu, die mit dem männlichen Meeresungetüm schäkern, welches von dieser Seite her in die Wasserfeste einzudringen sucht. So wenig diese Nixen die Abstammung von der Antike verleugnen, so hat der Künstler für den Gesichtsausdruck doch die deutsche Märchenvorstellung festgehalten, daß solche Elementargeister keine Seele haben.

Einfacher im Motiv, aber nicht minder packend ist das „Spiel der Wellen“, wo sich die aufgetürmte Woge zu einem dickbäuchigen Seekentauren verdichtet, vor dem die glänzend weißen Seenixen Reißaus nehmen; ein schäkernder Meergreis macht sich über die Angst der fischschwänzigen, algenbekränzten im Vordergrund lustig. Eine unerhörte Durchsichtigkeit und Leuchtkraft der Farbe, wie sie in der Erfassung des ewig beweglichen, bunt schillernden Elements keinem andern Maler alter und neuer Zeiten je gelang, verleiht diesen Meeresidyllen einen Zauber ohnegleichen.

Und wie Böcklin die Natur als lebendiges Wesen schaut, so sieht er anderseits in dem Menschen das Naturwesen und faßt seine verschiedenen Altersstufen in tiefsinniger Symbolik zusammen. „Das Leben ein kurzer Traum“, so steht über dem Brunnen des Lebens, der aus einem monumentalen Quellhaus rinnt. Der Stufenbau hat – vielleicht in Erinnerung an alte volkstümliche Darstellungen der Lebensstufen – symbolischen Wert. Zwei Kinder sitzen unten auf der blumigen Wiese am Bach und schauen der Sternblume nach, die sie hineingeworfen: ihnen ist das Leben noch ein harmloses Spiel. Die Jungfrau im blauen Gewande, eine Stufe höher, saugt den berauschenden Duft eines Blumenstraußes – des Lebens – ein. Der Mann im scharlachroten Gewand reitet auf Abenteuer aus, und endlich trifft ganz oben den müden Greis der Schlag des hinter ihm in harter Silhouette mit seinem Knüttel ausholenden Todes, letzteres durchaus deutsch empfunden, so südlich bunt auch die Farben sind. Aber wenn auch für den einzelnen Menschen die vier Lebensstufen so schnell erstiegen sind, wie sie hier der schauende Blick umfaßt, der Brunnen des Lebens sprudelt ewig und der Kreislauf beginnt von neuem, bis zum Ende der Tage.



665. Arnold Böcklin, Vita somnium breve. Museum Basel



666. Arnold Böcklin, Die Toteninsel. Museum, Leipzig

So ist denn „Vita somnium breve“ wie ein Vorspiel zu dem Werke, welches den Namen Böcklin am tiefsten in die deutsche Volksseele gegraben hat, zu seiner „Toteninsel“. Zwei turmhohe Felsen, in zwei Reihen übereinander mit architektonisch eingerahmten Felskammern versehen, ragen steil aus dem Meere auf und öffnen sich, nach hinten aufeinander zulaufend, gegen den Beschauer, als wollten sie ihn in ihre Arme schließen. Der so gebildete Winkel ist vorn durch eine „kyklopische“ Mauer geschlossen, nur klafft genau in der Mittelachse zwischen zwei schweren Pfeilern ein dunkles, von steinernen Löwen bewachtes Tor, als wollte es, was die Felsen in großen Naturworten sagen, noch einmal in Menschenworten wiederholen. Den innern Winkel füllt, die Höhe der Felsen überragend, ein finstrer Hain vielhundertjähriger Zypressen, ihre gebeugten Wipfel deuten den Zug der von links heranziehenden Wolken. Auf das Tor zu rudert ein Mann eine Barke. Vorn auf der Spitze liegt quer ein Sarg, vom Bahrtuch überdeckt und mit Laubgewinden bekränzt; davor steht leise gebückt eine weiße Gestalt: sie geleitet den Toten zur letzten Ruhe.

Lenken wir den Blick zum Anfang unserer Kunstwanderung zurück, so sehen wir überall, vom Hünengrab und der Pyramide an bis in die neuere Zeit, den Menschen eifrig bedacht, seinem individuellen Dasein oder wenigstens seinem Namen Fortdauer zu sichern. Nur Bartholomés (223) monumentaler Grabbau ist der zahllosen Schar der Namenlosen gewidmet. Und doch ist die Sprache des Malers Böcklin noch viel monumentaler. Nicht Menschenwerk, und sei es noch so ernst und streng aufgebaut, die Natur selbst nimmt hier den Menschen, den sie aus sich geboren, wieder in ihren dunkeln Schoß zurück: das ewige Meer, der ewige Fels, eine Handvoll Erde und die uralten Zypressen. Die Natur überdauert Menschenwerk, sie ist, so groß geschaut, wie Böcklin es hier tut, monumental, mag auch der Stoff, in dem der Künstler das Geschaute gestaltet, vergänglich sein.

Diesen Eindruck steigert noch die Bildform. Wie werden die aufstrebenden Vertikalen durch die Knappheit des Bildraums zur Ruhe gezwungen, wie scheinen die groß gefaßten Formen für den innern Sinn zu wachsen und fast den Rahmen zu sprengen! Auch darin liegt monumentale Größe. Einen Trost hinzuzufügen für das Menschenwesen selbst, das für ihn doch auch nur ein Stück Natur ist, verschmäht der Meister, auch darin antik und philosophisch denkend. Für sich bedarf er dessen nicht: wer das größte Menschenlos gezogen, die tiefsten Geheimnisse der Natur als Künstler deuten zu dürfen, den kann die ernste Melodie nicht erschrecken, die ihm auf einem seiner Selbstbildnisse der Tod ins Ohr fiedelt. „Einmal“, so darf er mit Hölderlin sagen, „lebt' ich wie Götter, und mehr bedarf's nicht.“



667. Karl Haider, Charon. Künstlerbund, München

Haiders „Charon“ und Böcklins „Toteninsel“ — warum greifen sie uns so ungleich an die Seele, wie im Reich der Töne ein Dur- und ein Mollakkord? Sind es doch hüben und drüben dieselben „Versatzstücke“: Wasser, Himmel, Felsen, Bäume, zuletzt ein Kahn, der Abgeschiedene zur letzten Ruhe führt. Aber sie gleichen sich nur wie Süd und Nord sich gleichen: schmiegsame Zypressen und starre, mit spitzem Pinsel gezeichnete Tannen, glatte Felsenwände, von üppigen Schlinggewächsen überwuchert, und spröde, zerklüftete, unfruchtbare Klippen, sich ballende Wolken über der blauen, leicht brandenden See und ein von Wolkenstreifen durchfurchter Gewitterhimmel über totenstillem, schwärzlichem Gewässer und ödem, steinigem Strand. Außerdem aber sind diese Versatzstücke sämtlich umgruppiert: bei Böcklin ein Felswinkel, der die Vegetation schützend in sich birgt, bei Haider eine schroffe, das Bild jäh durchquerende und in die See eintauchende Klippenreihe, davor feindlich aufgepflanzt ein letzter Vorposten vegetativen Lebens. Dort Bewegung in die Tiefe, einem sichtbaren, wenn auch geheimnisvollen Ziele zu, hier ein Verschwinden zur Seite ins Unsichtbare und darum Ungewisse und Unheimliche hinein. Daß Haider, der Altmeisterliche, tief im germanischen Wesen Wurzelnde, anders als der Neuhellene Böcklin auf den hellenischen Mythos zurückgreift, wonach die Seelen, einsam oder aneinander Halt und Trost suchend ein Gefühl für ihr trauriges Los behalten, vermehrt die Spannung. So werden wir zu dem Letzten, Stimmungshaften hingeführt: dort tiefe Wehmut, die sich entsagend dem allgemeinen Menschenlose fügt, hier herbes Leid, die bange Frage nach den unlösbaren Rätseln des Werdens und Vergehens; mit einem Worte, der alte Gegensatz zwischen Helena und Faust, zwischen griechischer und germanischer Weltanschauung! Aber während Böcklin außer der elegischen Weise, die er hier ertönen läßt, noch andere, heitre Melodien zu spielen weiß, ist Haiders vom Tragischen durchschauerte Seele dazu verurteilt, „des unbefriedigten Daseins düstere Wege zu spähn“: sein ganzes malerisches Werk ist auf den gleichen tragischen Grundton gestimmt, die heitern, freundlichen Farben bleiben seiner Seele wie seiner Palette fremd.



668. Puvis de Chavannes, Antike Vision. Wandgemälde. Lyon

Und nun gegenüber diesen monumentalen Todesmelodien, der elegischen Böcklins, der tieftragischen Haiders, eine ebenso monumentale Lebensphantasie, Puvis de Chavannes' „Antike Vision". Wohl ist Leben gleich Wirken, aber der köstlichste Auszug des Lebens ist doch das Sein, die stillen Augenblicke des Ruhens in sich, in Gott, in der Natur. Das Ruhen der Seele in sich tönt uns aus so manchem Bildnis entgegen wie etwa aus dem von Giorgione (603), das Einssein der Seele mit Gott nirgends mit so tiefem melodischen Klang wie aus Bellinis Altarbildern (438); für das reine Sein des Menschen mit und in der Natur träumen wir uns immer wieder gern zurück in jenes unschuldsvolle goldene Zeitalter, von dem die Dichter singen und wie es Chavannes hier malt; ein seliges Einssein mit der Natur in beschaulicher Ruhe oder bei harmloser ländlicher Beschäftigung. Ein Feigenbaum beschattet den versteckten Felsenborn, Orangen glühen im dunkeln Laube auf. Darüber hält der aufschießende Lorbeer Wacht, das Sinnbild für das höhere Sein des Dichters, der dort aus der Hand der Muse den Schleier der Poesie empfängt. Dazu der Blick auf den nahen Strand, wo mutige Jünglinge ihre Rosse tummeln, auf das blaue Meer und die breitgelagerte Felseninsel. Die Einordnung der Figuren ist nur das äußere Symbol für ihr Einssein mit der Natur. Wie fügt sich der syrinxblasende Hirt ungesucht in die mehrfach abgestufte, das ganze Bildfeld durchquerende Diagonale ein, wie kreuzt diese eine zweite, kürzere, die die nackte Rückenfigur angibt. Beiden Diagonalen gleicht sich auch die Figurengruppe am Brunnen mit ihrem leicht zu enträtselnden Liniennetz an, aber die ruhigen Horizontalen der lagernden Frau, der Felsstufen, des Meereshorizonts lassen kein Schwanken aufkommen, auch die Vertikale ist durch den bedeutungsvollen Lorbeer und die Muse festgelegt. So führt uns diese monumentale Kunst zu seligen elysischen Gefilden:

Jugendlich milde
Beschwebt die Gefilde
Ewiger Mai;
Die Stunden enteilen in seligen Träumen,
Die Seele schwillt aus in unendlichen Räumen,
Wahrheit reißt hier den Schleier entzwei.

Schiller.



669. Hans von Marées, Römische Landschaft

Selige elysische Gefilde, wo der Mensch in idealer Freiheit sich bewegt, sind auch der Sehnsuchtstraum des genialen Hans von Marées. Insofern berührt er sich nahe mit Chavannes, aber es bleibt ein grundlegender Unterschied: Chavannes geht von der Landschaft, Marées von den Figuren und Figurengruppen aus, die er in mehreren Raumschichten in verschiedenen Stellungen und Bewegungen verteilt, um sie auf diese Weise zur Raumbildung zu benutzen. Prüfen wir dies Programm an unserm Bild, so entdecken wir das geheime Gesetz dieser Komposition, ungleichseitige, auf die Spitze gestellte ähnliche Dreiecke, die sich aneinanderhängend von links nach rechts dreimal in immer größeren Verhältnissen und dann noch einmal im ganzen rhythmisch wiederholen. Erst von hier aus versteht man die gegenüber Chavannes verhältnismäßig einfache, aber fein empfundene italienische Landschaft, bei der nach Rembrandts Art die Lichtführung ein entscheidendes Wort mitspricht. Ein beleuchteter, nach oben offener Halbkreis bindet die auf die verschiedenen Pläne verteilten Figuren zusammen, wobei sich die Helligkeit je nach ihrer Wichtigkeit als Träger der Komposition abstuft. Das hellste Licht sammelt sich auf der vom dunkeln Hintergrund sich abhebenden Hauptfigur, dem nackten Knaben, der wie ein segnendes Christkind, dem der Johannesknabe beigesellt ist, die Aufmerksamkeit des weißen Spitz auf sich zieht. Neben der Lichtführung kommt auch die Blickrichtung der Figuren in Betracht, die von rechts und links auf die Hauptfigur hinleitet. Die Bedeutung der eingebauten Architekturstücke, der ragenden Bäume, des blinkenden Wasserspiegels, des Horizonts für die Festlegung des Raumbildes leuchtet ein. Aber vergessen wir einmal alle diese ober- und unterirdischen Beziehungen, die man dem Künstler nachrechnen kann: die Wirkung führt trotz des viel anspruchsloseren, aus dem italienischen Volksleben geschöpften Motivs doch weit über Chavannes hinaus, es schwingen infolge der weichen, lockeren Malweise und der hellen Lichter neben der dunkeln venezianischen Farbenglut tiefe, volle Untertöne mit, die näher an die Wurzeln unseres Seins rühren: sollten wir diese musikalische Stimmung mit einem großen Namen bezeichnen, so wäre es der des Giorgione (626).

670. Karl Blechen, Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde. Berlin



671. Constantin Meunier, Im schwarzen Lande



672. Eugen Bracht, Die Hermannshütte bei Hörde

Die Industrie als Gegenstand der Landschaftsmalerei entdeckte bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der unruhige Künstlergeist des Norddeutschen Karl Blechen. Für die Geburt dieser neuen Gattung aus der Landschaft älteren Stils ist unser Bild sehr bezeichnend. Es faßt die umfängliche Fabrikanlage von der idyllischen Seite, da, wo sie sich samt dem rauchenden Schlot im stillen Mühlteich spiegelt und für anmutige Staffage Gelegenheit bietet. Ja, gerade dieser Gegensatz von Idyll und Industriearbeit und seine Verschmelzung im Wasserspiegel mag die malerische Saite im Künstler angeschlagen haben.

Auch für Constantin Meunier bedeutete ein halbes Jahrhundert später die erste Umschau im schwarzen Lande des Borinage vom Turm des Schlosses in Mons eine Entdeckung, für ihn und die Kunst darum folgenreicher, weil erst hier der Plastiker Meunier geboren ward. Doch verarbeitete er die neuen Eindrücke zunächst malerisch. Die Natur ist auf dieser wie von unterirdischen Dämonen durchwühlten Erde bis auf spärliches Grün verschwunden, hart wirken die Linien und Schatten der massigen Zeche mit Rauchschlot, Förderturm und Förderbahn gegen den unruhigen Mittel- und Hintergrund. Das Bindemittel ist der mit der grauen Wolkenschicht sich vermischende Qualm, trüb und schwer ist auch das Malwerk.

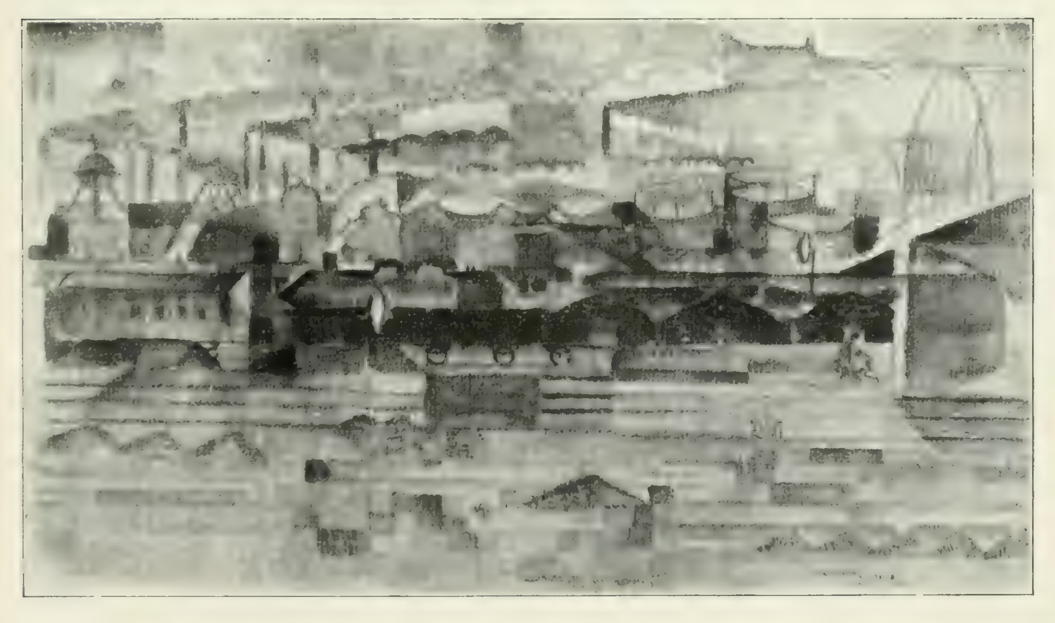
Gleich Meunier war Eugen Bracht sechzigjährig, als er dies Stoffgebiet für sich entdeckte. Dies Menschenwerk war, vom Standpunkt des Künstlers betrachtet, so groß wie die Natur, der er bisher fast ausschließlich gehuldigt, die malerischen Mittel hatte er sich in langer Lebensarbeit erobert, und so brauchte er nur die Wirklichkeit abzuschreiben, um in lichten Tönen ein Bild gigantischer Industriearbeit hinzustellen, worin der Mensch kaum mehr ist als kümmerliche Staffage. Das Format setzt der Auswirkung des Atmosphärischen nach oben kaum eine Schranke.



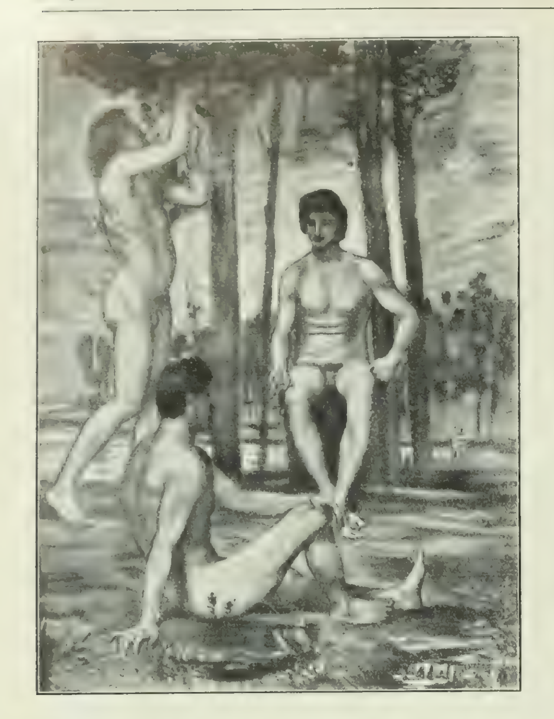
673. Fritz Osswald, Niederrheinische Hütte

Wie einem gewaltigen Naturschauspiel, rein vom malerischen Standpunkt aus, hatte noch Eugen Bracht den Herden der Großindustrie gegenübergestanden, das Menschliche, der pochende Pulsschlag der Arbeit, tönte nur von ferne an sein Ohr. Wie anders schon Fritz Osswald. Wo sich dort Dampf und Rauch noch zu selbstzufriedenen Wolken ballen, spüren wir hier in den zerrissenen, sich stoßenden und drängenden Rauchfahnen unzähliger Schlote den heißen Odem vulkanischer Kräfte. Es ist nicht ohne Interesse für den Wandel der Kunstanschauung, wenn im Katalog der Krupp'schen Jubiläums-Ausstellung vom Jahre 1912 Ernst Gosebruch aus dem Bracht'schen Gemälde die heroische, die symbolische Melodie heraushört, „wie die dunkeln Gewalten, die hinter der farbigen Oberfläche der Industriehimmel brauen, oben in den Lüften lebendig werden, gleich wie hoch über der Walstatt der Hunnenschlacht noch die Geister der Erschlagenen weiterfochten", dieselbe Melodie, die wir heute schon eher aus Osswalds „Niederrheinischer Hütte" und erst recht aus Heckendorfs „Hüttenwerk" heraushören würden. Noch Osswald ist Impressionist, das zeigt die Behandlung des Wasserspiegels, die Wiedergabe der gigantischen Drehkranen und Entladungsbrücken; sie wollen geben, was dem Auge erscheint. Dagegen die unheimliche Sprache Heckendorfs! Wer könnte hier aus den zerfetzten Linien des Eisengitterwerks die technische Konstruktion wiederherstellen? Das Bild der Wirklichkeit ist aus der Seele des Malers heraus übersteigert, das Tempo ist rascher, der Atem heißer, die Atmosphäre nicht nur im eigentlichen Sinne giftschwangerer geworden, ein Höllenbrodem der Arbeit! Und nun der jähe Umschlag, die Bändigung des Regellosen durch die Geometrie! Fast wie die Rückkehr zur primitiven Kinderzeichnung mutet es uns in Walter Seehaus' „Industriebahnhof" an, die Schienenstränge, die Lokomotiven, die Güterschuppen, die Gasometer, alles unterwirft sich einem neuen Gesetz, am augenfälligsten die kindlich gekräuselten kegelförmigen Rauchfahnen; der Vordergrund ist ganz aus geometrischen Figuren aufgemauert, wenn auch in zartester Farbenharmonie. Dabei soll das Bild durchaus flächig, nicht in die Tiefe gestaffelt erscheinen, es will eben nur Bild sein und Wirklichkeit weder sein noch scheinen. Nicht die Dinge selbst, sondern ihr Wesen soll in bleibender Form, wie ein offenes Geheimnis, festgehalten werden: das ist der Formwille des Kubismus. Wir werden uns mit dieser neuesten Richtung der modernen Kunst noch des näheren auseinanderzusetzen haben.

674. Franz Heckendorf, Hüttenwerk



675. Walter Seehaus, Industriebahnhof



676. H. v. Marées, Jünglinge unter Orangebäumen



677. Max Klinger, Cyklus vom Tode II. Und doch!

Indem Marées der menschlichen Gestalt eine raumschaffende Funktion erteilte, gewann für ihn, wie einst für die Antike (261 ff.), die nackte männliche Figur kanonische Bedeutung. Das „Problem der Form" bestand für ihn darin, Gestalten zu schaffen, denen als individualisierter Natur die Art ihrer Erscheinung gesetzmäßig innewohnt. So hier ein einfaches, selbstgenugsames Sein als dreifache plastische Erscheinung im Raume, eingetaucht in die Farben Tizians, scheinbar ganz aufs Formale gestellt, aber doch nicht ohne jene tieferen, in Marées' künstlerischer Weltanschauung wurzelnden Absichten, die bei dem Zurücktreten äußerer Motive den Beschauer noch mehr als bei der „Römischen Landschaft" vor die schwere Aufgabe stellen, die Untertöne dieser Sehnsuchtslandschaften in der eigenen Seele mitschwingen zu lassen.

Das „Problem der Form" hat dann sein Freund Adolf Hildebrand (271) auf das ihr zukommende Gebiet, die Plastik, übertragen. Aber auch für die Griffelkunst des vielseitigen Max Klinger ist Marées bedeutungsvoll geworden. Klinger löst das Problem, indem er seine Gestalten mit der Radiernadel plastisch herausmodelliert und sie als Symbole, mit philosophischen Stimmungsgehalt gesättigt, in die Wunderwelt seiner schöpferischen Phantasie hineinstellt. Allen die Menschheit bedrohenden Todesgewalten hält der schöne, unter lichtem Himmel über die nächtige Erde begeistert dem Sonnenaufgang zuschreitende Jüngling im stolzen Bewußtsein der Unvergänglichkeit des Gedankens ein trotziges „Und doch!" entgegen.

Leichter pflückt die goldene Frucht vom Baume künstlerischer Erkenntnis die heitre, farbenfreudige Kunst Ludwigs von Hofmann, der sich selbst zum geistigen Kreise Marées' bekennt: paradiesische Figuren in paradiesischer Landschaft, beides aufs innigste verschmolzen.

Der Franzose Cézanne (s. 620, 705) verzichtet als Impressionist in seinen „Badenden" auf jeden greifbaren geistigen Inhalt. Er modelliert mit Farben, die er nach einem ganz persönlichen Verfahren neben- und übereinander setzt, wobei der Malgrund öfter dazwischen stehen bleibt, scheinbar skizzenhaft, aber für den Kenner von feinster malerischer Wirkung.

Nach dem völligen Verebben des geistigen Gehalts im französischen Impressionismus kam die entscheidende Wendung aus innerstem seelischen Ausdrucksbedürfnis heraus vom Germanentum. Für Hodler ist der Körper lediglich Gefäß und Symbol seelischer Energien und Stimmungen. Der feierliche, formal gebundene Rhythmus, mit dem er seine herben, scharf



678. Ludwig v. Hofmann, Idyll



679. Paul Cézanne, Badende



680. Ferdinand Hodler, Jüngling vom Weibe bewundert

umrissenen Figuren in einen idealen Raum mit hohem, die Fünfzahl wieder zusammenschließenden Horizont stellt, redet eine über die Maßen ausdrucksvolle, eindringliche Sprache.



681. Paul Gauguin, Mädchen aus Tahiti unter Bäumen

Wie für Ferdinand Hodler, so war auch für Paul Gauguin der französische Impressionismus Durchgangs- und Abstoßungspunkt. Doch während Hodler das Heilmittel in der eignen germanischen Seele fand, suchte es der Mann der lateinischen Rasse in einer ganz neuen Umwelt. Die Abenteuerlust hatte schon den Knaben in die weite Welt getrieben, jetzt trieb ihn die Überfeinerung der europäischen Zivilisation in die Südsee, wo er, Rousseau und Robinson in einer Person, im innigsten Zusammenleben mit den Insulanern ein neues, paradiesischen Zuständen ähnliches Stoffgebiet, einen neuen mit festumrissenen Flächen arbeitenden „Freskostil" und eine neue Glut exotischer Farben fand. So löst der Bewunderer Cézannes das Problem der Form auf seine Weise. Aber es ist bezeichnend für den Unterschied der Rasse: Marées, dessen Ideal die Antike war, setzt sein Ziel ins Unendliche, aber erreicht es nie, Gauguin, dem nach seinem eigenen Wort das Barbarische Verjüngungsmittel war, erreicht das näher gesteckte zwar, dringt aber nicht zu dem Letzten und Höchsten vor, „das Wesen der Form für ein europäisches Auge aus der ewigen Natur zu ziehen".

Nach der Südsee zog es nach Gauguins Vorbild außer Hofer und Nolde u. a. Max Pechstein, das Exotische war Mode geworden. Die Erinnerungsbilder, die er nach kurzem, alsbald durch den Weltkrieg unterbrochenen Aufenthalt in Palau später daheim malt, sprühen bei handfester Komposition von unerhört glühender Farbigkeit; unser Bild zeigt auch im Motiv die Verwandtschaft mit Gauguin, es zeigt aber auch, wie mächtig inzwischen der von diesem mit entfesselte expressionistische Strom die schützenden Dämme des Impressionismus durchbrochen hatte.

Der fest zugreifenden, animalisch-vollblütigen Kunst Pechsteins gegenüber erscheint bei Otto Müller alles traumhaft zart, „wie eine Vorahnung aus den Gefilden der Seligen". Vorbildlich für ihn war und ist, nach eignem Bekenntnis, das alte Ägypten, daher die Flächigkeit der matten Farben, daher der starke, dem „versenkten" Relief entlehnte Kontur. Hauptziel seines Strebens ist, „mit größtmöglicher Einfachheit Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken". Wie gut er beides zeichnerisch und malerisch zusammenzustimmen weiß, zeigt die unverkennbar auf orientalischem Boden spielende biblische Szene.



682. Max Pechstein, Aus Palau. 1907

683. Otto Müller, Auffindung des Moseskindleins

Noch einmal kehren wir zu Rembrandt zurück. Das Licht, womit er modelliert, ist seinem Ursprung nach selten so natürlich und deutlich wie hier; sonst hat es bei ihm öfter (531, 586, T.IX) eine geheimnisvolle, übernatürliche Quelle. Durch das geöffnete Fenster fällt das Tageslicht in vollem, breitem Strom in die Fensternische und auf den Heiligen, der an einem runden, teppichbelegten Tisch über seinen Folianten sitzt. Es zeichnet den Schatten des Tisches auf die Dielen und erfüllt mit seinem Widerschein das hohe Kreuzgewölbe. Nur indem es von dessen Flächen im Verhältnis ihrer Lage und Entfernung zur Lichtquelle verschieden stark zurückgeworfen wird, ist der Innenraum für das Auge abzumessen, es wirkt also in eminentem Sinne raumgestaltend.



684. Rembrandt, Der heilige Anastasius. Stockholm

Dem warmen „Goldduft der Reflexe", jenem „tröstlichen heimlichen Klang", der bei Rembrandt die ganze Räumlichkeit so wohnlich macht, stellen wir in dem Selbstbildnis Kerstings das kalte Morgenlicht gegenüber. Lichtquelle und Raum stehen ersichtlich in anderm Verhältnis zueinander als bei Rembrandt, denn hier kommt die Linienperspektive der Raumbildung weit entgegen. Das einfallende Licht hat es weniger schwer, die hellgetünchten ebenen Flächen der niedrigen Biedermeierstube zu erhellen, als dort die hohe dunkle Wölbung. Es ruht voll auf Wand und Fußboden, auf der Tischplatte und dem Rücken des Schreibers, und seine Reflexe hellen auch die Schatten mehr oder minder auf. Von geradezu verblüffender perspektivischer Wirkung ist das Durchscheinen der beleuchteten Rückseite des Schreibers durch das Geflecht der Stuhllehne.

Das Licht- und, fügen wir hinzu, das Luftproblem hat den großen Adolf Menzel beschäftigt, schon lange bevor es von Frankreich und Holland nach Deutschland kam. Wir haben es hier sozusagen in Reinkultur vor uns, dargestellt an dem prosaischsten Motiv von der Welt: eine Zimmerecke mit geöffneter, von einer weißen Gardine verhängter Balkontür, ein Spiegel, der ein Stück der andern Wand widerstrahlt, zwei Stühle, das ist alles. Was den Künstler reizte, ist nicht der prosaische Hausrat, sondern die Morgensonne und der Morgenwind, die ihm einen solchen Besuch abstatten. Der Morgenwind bläst die Gardine auf, die Morgensonne sättigt den dünnen Musselinstoff mit leuchtendem Weiß, sie fällt, durch Glas und Gardinen gebrochen, auf den polierten Stuhl und auf den Fußboden und leuchtet mit ihren Reflexen überall neugierig herum. Dem Maler aber geht bei all dieser Herrlichkeit das Künstlerherz auf, er nimmt seinen Pinsel und schreibt all dies heimliche Wehen und Weben getreulich hin, als Naturstudie. Und damit war er, der Realist, ein Lichtmaler geworden, und es triumphiert die Poesie der nichtssagenden Mietwohnung der siebziger Jahre über die anheimelnde Nüchternheit des Biedermeier.



686. Adolf Menzel, Des Künstlers Zimmer in der Schöneberger Straße
Nationalgalerie, Berlin



685. Georg Friedrich Kersting, Innenraum mit Selbstbildnis
Weimar



687. Jean François Millet, Angelus (Das Abendläuten). Paris

Der entscheidende Anstoß jedoch sollte von Frankreich kommen. Freilich nicht von den gefeierten Vollblutfranzosen der Pariser Salons, sondern von einem schwerblütigen normannischen Bauernsohn, den eine harte Jugend und eine ernste Lebensauffassung für den leichten Ton der Hauptstadt unempfänglich machte. In Barbizon malt Millet zum ersten Male die Bauern bei der ihm von Kindesbeinen an ach, so wohl vertrauten harten Feldarbeit selbst, also im Freilicht; in der Mühsal des bäuerlichen Lebens findet er, indem er sie durch die Kunst verklärt, „die große Poesie". Kühn stellt er in seinem „Angelus" Mann und Frau in Haltung und Andacht charakteristisch unterschieden gegen den hellen Abendhimmel, zwei hohe Senkrechte mitten in die wagerechten Furchen des Kartoffelfeldes hinein. Nur mit den lichtumflossenen Köpfen den Horizont überragend, wachsen sie fast zu heroischer Größe. Noch war Millets Palette, wie seine Seele, trüb und schwer. Nicht das Freilicht suchte er, sondern die große, bleibende Form, es war ihm Mittel, nicht Selbstzweck, ja er benutzte geradezu mit Vorliebe das Halblicht der Dämmerung, um seine Augen für die Bildform zu schärfen und sie zu dem zwingenden Ausdruck dessen zu machen, was in seiner Seele lebte; das Halblicht war nach Millets eigenem Bekenntnis sein bester Lehrmeister.

Sein gerades Widerspiel, im Leben wie in der Kunst, war Courbet, der Bauernsohn aus der Franche-Comté. Er will vor allem die Natur geben, wie er sie sieht, und nur malen, „was ist", jede tiefere Auffassung liegt ihm völlig fern. So wirft er sich mit seinem künstlerischen Manifest, den lebensgroßen „Steinklopfern" vom Jahre 1855, zum Propheten des Realismus auf, um die akademische Historienmalerei vor den Kopf zu stoßen. Was sehen wir? Einen einfachen Ausschnitt aus der Natur, armselige, aber packende Wirklichkeit; man glaubt sich in den Staub und Schweiß der Arbeit am Straßenrand versetzt. Die Komposition ganz unaufdringlich, die Figuren im Raume gut verteilt, dazwischen wie ein Bindestrich die Hacke, die die Bewegung des Jungen in die Tiefe weiterleitet, die Farben harmonisch abgestimmt. Aber noch sind die Figuren in Licht und Schatten modelliert, noch stehen sie plastisch im Raume, nicht malerisch in der Fläche.



688. Gustave Courbet, Die Steinklopfer. Dresden



689. Edouard Manet, Im Boot. New York

Diesen entscheidenden Schritt tut erst Eduard Manet, erst damit wird er zum ausgesprochenen Freilichtmaler. Man beachte, wie seine Figuren innerhalb des vom Boot gegebenen Rahmens in ihrer Körperlichkeit förmlich vom Licht aufgesogen werden, so daß sich zwischen den lichten, mit breitem Pinsel hingestrichenen Lokaltönen Konturen nur mühsam halten; so gibt Manet in einer bis dahin unerreichten Aufhellung der Farbe einen Ausschnitt von verblüffender Natürlichkeit. Selbst in der farblosen Wiedergabe spürt man von Millet über Courbet zu Manet das Crescendo des Lichts.



690. Claude Monet, Die Seine-Brücke bei Argenteuil

Neben Edouard Manet, dem Meister des Pleinairismus, steht, bis zu dessen Tod mit ihm in lebhafter Wechselwirkung, Claude Monet, der führende Meister des Impressionismus. *„Impression“*, so hatte Monet eins seiner Bilder, die aufgehende Sonne im Nebel auf der See, benannt, daher der bezeichnende Name für die ganze Schule. Monets fein organisiertes Auge löste das Freilicht auch bei blendendster Helle in seine feinsten leuchtenden Bestandteile auf, und diese Erkenntnis führte ihn zu einer ganz neuen malerischen Technik. Statt der Mischung auf der Palette, die stets eine Trübung zur Folge hat, setzte er die Farben in ungebrochenen Tönen strichweise nebeneinander. So reizen sie die Netzhaut und vermischen sich dort optisch zu einem flimmernden Lichteindruck von unerhörter Intensität. Auch stellte sich Monets Auge ein auf die Veränderungen des Lichts im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, ja er malte ein Motiv, sei es einen Heuschober oder die Kathedrale von Rouen, ein dutzendmal unter den verschiedensten atmosphärischen Bedingungen und lernte so, auch die flüchtigsten Licht- und Farbeneindrücke zu erfassen. An Stelle der plastischen Tiefe tritt die malerische Fläche, an Stelle der Linie die in Flecken und Strichen nebeneinandergesetzte Farbe. Damit war der Zauber des Lichts in noch nie dagewesener Helligkeit auf die Leinwand gebannt.

Die Entdeckung Monets bildete die Schule der Neuimpressionisten zu dem sog. Pointillismus aus. Sie erst setzte die reinen Farben des Sonnenspektrums tupfenweise nebeneinander und stempelte damit die Malerei sozusagen zu einem naturwissenschaftlichen System. Was bei Monet geniale Eingebung war, wird hier zu pedantischer Manier. Die Netzhaut wird zu einer farbenempfindlichen photographischen Platte, der sensorische Nervenapparat des Künstlers registriert das Bild der Außenwelt rein passiv auf der Leinwand. Das heitere Farbenspiel eines solchen Mosaiks ist noch am ersten genießbar, wo es sich, wie bei Signac, darum handelt, den Eindruck der flimmernden Luft und der schillernden Wasserfläche glaubhaft zu machen; auf die Dauer aber wirkt die Technik ermüdend.

Diese Ausschaltung der Aktivität der Seele mußte zu einer Reaktion führen; Cézanne, van Gogh, Gauguin, Hodler, Munch, alle selbst durch den Impressionismus hindurchgegangen, wurden Wegbereiter des Expressionismus. Davon später. Vorläufig sei als Gegenstück zu Monet (und Signac) ein Bild von van Gogh gegeben, dessen Feuerseele uns schon aus seinem Selbstbildnis (621) entgegentrat. „Alles ist, wo Monet zerfließende Farben gab, aufgelöst in ein unruhiges Spiel von Linien, die den Beschauer gewaltsam in die Tiefe reißen.







691. Paul Signac, Hafen von Rotterdam



692. Vincent van Gogh, Eisenbahnbrücke

Dabei ist die Perspektive sehr gewagt, selbst die Lotrechten sind nicht korrekt gehalten, so daß das Gleichgewichtsgefühl des Beschauers stark erregt wird. Der Himmel, bei Monet durch flächige Horizontalen gegeben, wird hier zu einem wilden Tanz von Linien. Die Menschen der Staffage, bei Monet gar nicht vorhanden, huschen gespensterhaft durch das Bild" (R. Müller-Freienfels).



693. Max Liebermann, Die Schusterwerkstatt. Nationalgalerie, Berlin

Der Prophet des Impressionismus in Deutschland wurde Max Liebermann. In Holland, wo die seefeuchte Atmosphäre seinen Absichten entgegenkam, malte er u. a. die Schusterwerkstatt. Sie überträgt die neue Technik auf das Interieur. Draußen helles Sonnenlicht; durch ein großes mattes Fenster flutet es, dem Beschauer entgegen, in die Werkstatt. Diese selbst hell getüncht, so daß alle Schatten ihre Tiefe verlieren, dazu ein solches Kreuzfeuer von Lichtreflexen, daß alles Feste sich nur mit Mühe in seiner Körperlichkeit behauptet. Ist doch nicht dieses, sondern das darauf spielende farbige Licht das eigentliche Ziel dieser Malkunst. Im übrigen nachmittägliche Stille, nur unterbrochen von dem Geräusch der Arbeit selbst. Nichts Episoden- und Anekdotenhaftes, wie es die damalige Modekunst liebte, sondern nur die einfache, schlichte Wahrheit.

Auch Liebermanns Kunstgenosse Fritz von Uhde ist schlicht, aber er blieb als Deutscher nicht auf dem angeblich rein künstlerischen Standpunkt des *l'art pour l'art* stehen, wie ihn die französische Schule vertrat, daß nur die malerische Auffassung des wirklich in der Natur Geschauten, nicht auch Phantasie und Gemüt den Wert eines Gemäldes bestimmen, er wagte es vielmehr, einer glücklichen Eingebung folgend, die s. Z. modernste malerische Errungenschaft auf den ältesten Stoff der Malerei, den religiösen, anzuwenden und diesen mit seinen Augen in seiner Zeit zu sehen. Er fand einst in einer Dorfschule mitten in der Stube einen freundlichen Pfarrer sitzen, dem von Eltern und Geschwistern die Kleinen zugeführt wurden. Da kam ihm der Gedanke, daß hier das Bibelwort Wirklichkeit geworden sei: „Lasset die Kindlein zu mir kommen!" und so schuf er dieses wundersam innige Bild, das aus einem Stein des Anstoßes und des Ärgernisses zu einem Eckstein unserer neueren deutschen Kunst geworden ist.

Seinen eigenen, dem Pointillismus verwandten Stil erfand für seine geliebte Hochgebirgswelt Giovanni Segantini, nur setzte er keine farbigen Punkte, sondern ein Gekrisel dünner, mannigfach gekrümmter Stäbchen und Striche nebeneinander und erzielte so bei aller Lichtfülle eine Plastik und Raumwirkung, wie sie die durchsichtig-flimmernde Luft der Hochalpen erfordert. Man betrachte die Gruppe der Pflüger durch die hohle Hand, und man wird staunen über die Stärke der Raumillusion, die freilich auch durch die zwischen den Pferdebeinen gleichmäßig durchgehenden Furchen, die das Auge in die Tiefe leiten, stark gehoben wird.

694. Fritz von Uhde, Lasset die Kindlein zu mir kommen! (Ausschnitt.) Leipzig



695. Giovanni Segantini, Pflüger. München



696. Franz Krüger, Ausritt des Prinzen Wilhelm

Neben das Licht- und Luftproblem tritt für den Impressionismus das Problem der Bewegung. Auch hier gilt es, einen flüchtigen, rasch zerrinnenden, ja mit der Atmosphäre verschwimmenden Eindruck festzuhalten und dem Beschauer glaubhaft erscheinen zu lassen. Bei Franz Krügers entzückendem Bildchen vom Ausritt des Prinzen Wilhelm in Begleitung des Künstlers selbst könnte man vielleicht zweifeln, ob das helle, von Jugend an auf dies sein Lieblingsthema eingestellte Auge des berühmten Pferdemalers und gewiegten Sportfreundes nicht wirklich imstande war, ein Reiterpaar im scharfen Trabe so deutlich zu erfassen. Aber schon das bis ins Einzelne genau abgeschilderte Kostüm zeigt, daß das impressionische Problem für den Maler noch gar nicht vorhanden war.

Anders schon bei Honoré Daumier, den das alte heroische Thema, die Verbindung von Mann und Roß, lebhaft beschäftigt hat. Wie glaubhaft das Aufbäumen des schweren Schimmels, das in dem Rappen sich rhythmisch wiederholt, wie lebendig die im Fluge erhaschte Gestalt des Reiters, der, die Mähne des Schimmels fassend, den störrischen Rappen mit dem Zügel bändigt! Hier glauben wir wirklich an die Bewegung, weil bei breitem Pinselstrich nur der flüchtige Eindruck der Masse festgehalten wird und die Umrisse undeutlich werden.

Roß und Reiter am Strand sind auch das oft abgewandelte Lieblingsthema von Max Liebermann, freilich mehr sportlich als heroisch gefaßt. Empfinden wir bei Daumier die Pferdeleiber immer noch als plastisch in den Raum gestellt, so haben wir bei Liebermann nur Flächenmalerei. Wohl heben sich die Umrisse von dem blendend hellen Strand, von See und Himmel ab, aber sie verschwimmen in dem Maße mehr, als die Bewegung der betreffenden Teile eine schnellere ist: die Pferdebeine, die weißen Fesseln sind nur mit einigen Pinselhieben angedeutet, entsprechend dem Eindruck, der auf der Netzhaut davon zurückbleibt. Dabei geht Liebermann dem Verfahren Segantinis (695) absichtlich aus dem Wege. Er umfährt wie Manet (700) und Degas (702), deren Technik er übernimmt und feiner ausbildet, die Umrisse in den negativen Ausschnitten mit hellen Tönen, in denen wie ein Hauch die vorhergegangene Bewegung noch nachschimmert. Goethe empfiehlt einmal, um die Intention



697. Honoré Daumier, Reiter, Pferde in die Schwemme reitend



698. Max Liebermann, Reiter am Strand

des Laokoon recht zu fassen, sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor zu stellen; öffne man dann die Augen und schließe sie sogleich wieder, so werde man den ganzen Marmor in Bewegung sehen. Schwerlich könnte man für die Betrachtung des Liebermannschen Bildes eine bessere Anweisung geben; zumal das Stutzen des zweiten, vor der Brandung scheuenden Pferdes übt diese momentane Wirkung aus. Der Rat Goethes aber ist zugleich die beste Rechtfertigung für diese die Grenzen der malerischen Mittel erweiternde impressionistische Technik.



699. Théodore Géricault, Rennen in Epsom. 1819. Louvre, Paris

Mit der schärferen Gangart verschärft sich auch das impressionistische Problem. Sowenig wie der Biedermeiermaler Krüger hatte es sich der französische Romantiker Géricault in seinem „Rennen von Epsom“ bereits gestellt. Beim galoppierenden Pferde kann unser Auge von den einzelnen Phasen der Bewegung, die wir heute mit Hilfe der Momentphotographie genau kontrollieren können, nur die Momente des größten Ausschlages als optische Erinnerungsbilder festhalten, da wo die Bewegung, wie beim schwingenden Pendel, die Richtung wechselt und deshalb einen kleinsten Zeitteil stillsteht. Dieser Ausschlag findet beim galoppierenden Pferde vorn und hinten abwechselnd statt, aber bei dem geringen Zeitunterschied verschmelzen im Bewußtsein beide Momente in einen. Insofern gibt Géricault ein richtig kombiniertes optisches Erinnerungsbild, doch haftet ihm eine gewisse Starrheit an, die vier Pferdeleiber scheinen regungslos in der Luft zu hängen.

Wie ganz anders Manet! Es kommt ihm nicht wie den Sportfreunden Krüger und Géricault auf die Rassigkeit der edlen Tiere an, auch nicht welche Farbe die andere schließlich um ein paar Nasenlängen schlägt, der Gegenstand ist ihm nur Vorwand für ein Freilichtbild eines Pariser „Großen Tages“. Daher nimmt er seinen Standpunkt, ganz wie ein Liebhaberphotograph es tun würde, von vornherein so, daß er zugleich mit dem heransausenden Feld die Bahn samt den links und rechts sich aufbauenden und stauenden Massen der Zuschauer überblicken kann. So faßt er die Gruppe der heransprengenden Reiter von vorn ins innere Blickfeld, wobei die in lockerem Sitz vornübergebeugten Jokeys immer noch schärfer sich abzeichnen als die in den Staubwirbeln verschwimmenden vorderen Pferdebeine (die Hinterbeine verschwinden ganz), während die Zuschauer nur als undeutliche ruhige Massen im Bilde stehen, kaum das eine Vordergrundfigur als solche sich heraushebt. So darf man bei Manet von einem Impressionismus der Bewegung sprechen.

Aber gibt es auch, so fragen wir vorgreifend, einen Expressionismus der Bewegung? Kandinskis merkwürdige Vision, die aus guten Gründen zur Seitenansicht zurückkehrt, scheint die Frage zu bejahen. Ein Etwas von Reiter, von dem man nur Augen und Körper ahnt, auf dahinrasendem imaginären Pferde, „aus nebelhafter Unendlichkeit geformt und in ihr sich verlierend“, beides weiß mit schwarzen Konturen, inmitten eines gelben Luftraums, der von blauen Flächen teils umrahmt, teils durchbrochen wird, ein paar dürftige Andeutungen von Fichten — alles in allem nur wenige Linien und Farbflecke, und doch durch

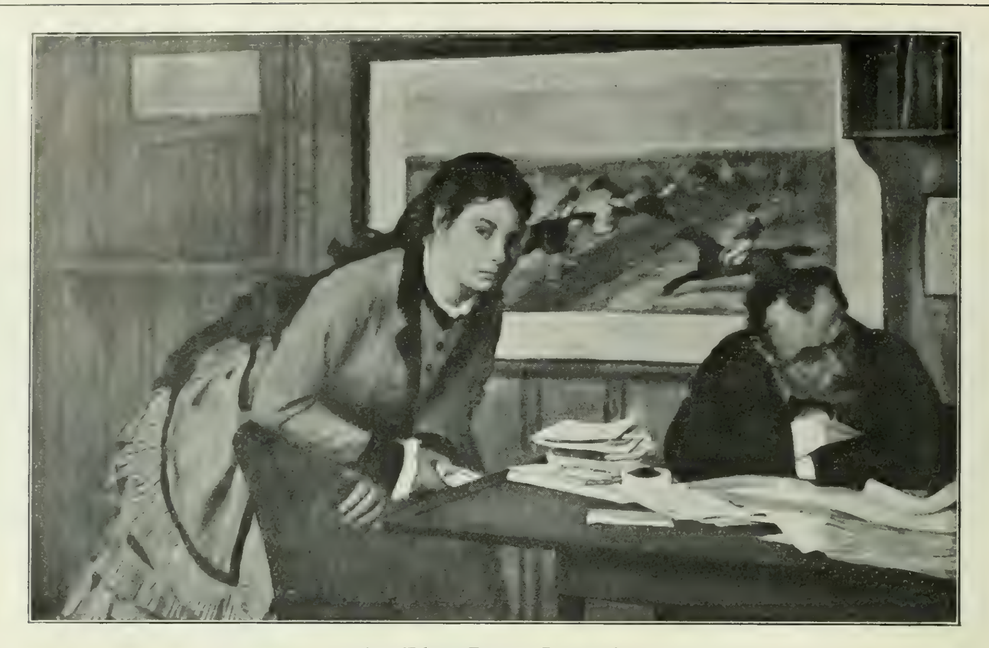


700. Manet, Wettrennen zu Longchamps

das Rätselhafte und Unheimliche der Erscheinung die Phantasie mächtig füllend! Hier also sind alle Merkmale des Expressionismus beisammen, und doch werden die Striche, die die Vorderbeine des Pferdes und das im Raume verschwindende hintere Ende des Fabelwesens andeuten, als impressionistisch anzusprechen sein. Wir sind hier eben an einem Punkte angelangt, wo die Gegensätze ineinander übergehen und der Notbehelf der Schlagworte versagt. Und nun die Deutung, wenn überhaupt danach zu fragen erlaubt ist. Sie kann nicht anders als eine mythische oder mystische sein. Man hat an den Reiter Tod gedacht: „Kandinski malt die Fata Morgana eines Reiters, den Tod als visionäre sinnliche Idee: Spiritismus in der Kunst" (Fritz Burger), oder, noch umfassender, an eine Deutung im Sinne eines „kosmischen Vernichtungsprinzips". Jedenfalls bleibt der „Eindruck des Ungewissen, Schrecklichen, der Angst, der Vernichtung", der unter dem Sinnbild des Reiters Tod am schnellsten den Weg zum Herzen findet. Denn daß sich das Werk an das Gefühl, nicht an den Verstand wendet, das scheint die merkwürdige Unterschrift „Lyrisches" besagen zu sollen.



701. Wassilew Kandinski, „Lyrisches"



702. Edgar Degas, Bouderie

703. Edvard Munch, Mann und Frau



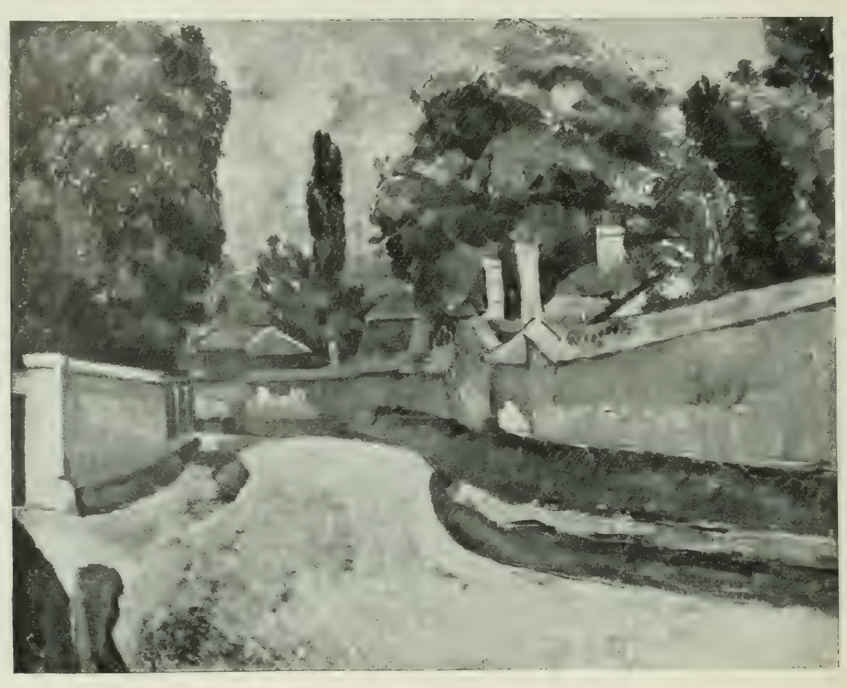
704. Edvard Munch, Am Strand. Radierung

Jede Kunstrichtung, bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt, führt sich schließlich selbst ad absurdum. Aber schon vorher treten unabhängige Geister auf, die in ihr keine Befriedigung mehr finden. Dem Impressionismus, dieser feinsten Blüte des naturalistischen Zeitalters, erging es nicht anders, neue Richtungen, die wir mit dem Sammelnamen des Expressionismus zu bezeichnen pflegen, bahnen sich an. Zu ihren Wegbereitern gehört außer dem Schweizer Hodler und dem Holländer van Gogh der Norweger Edvard Munch. Schon die Gemeinsamkeit des Stammes besagt, daß sie die Forderungen des Herzens anmelden, nur ist bei Munchs einsamer und verschlossener nordischer Natur das Geheimnis schwerer zu ergründen als bei dem rauhen Schweizer und dem in der südlichen Sonne verglühenden Niederländer.

Wir gehen um des Motivs willen aus von der Schmollszene Degas', der auch gleich seine Visitenkarte als Sportmaler abgibt. Was auch die Ursache der Meinungsverschiedenheit zwischen der jungen lebensdurstigen Frau und dem schon älteren, von Geschäftssorgen zermürbten Manne sein mag, jedenfalls sind es „Wolken, die vorüberziehen". Denn wenn er auch verstimmt in sich hineinkriecht und den Kopf abwendet, die einander zugeneigten Hauptlinien sagen uns, daß die Sonne bald wieder scheinen wird — sobald er nachgegeben hat!

Aus der leichten Pariser Atmosphäre tauchen wir bei Munch in eine viel kältere, unheimliche ein. Die Szene ist in die freie nordische Natur versetzt. Vor hart aufgereckten Fichten und felsbestreutem Waldboden hebt sich das Zerwürfnis zwischen „Mann und Frau" in seiner ganzen Trostlosigkeit ab. Hier klafft ein Zwiespalt, der an die Wurzeln des Lebens rührt und eine ganze Hölle von Enttäuschung, Reue, Trotz, Zerknirschung und Verzweiflung auftut. Die Frau ist auch hier die stärkere; das zeigt ihre symmetrisch aufgereckte Gestalt und die kümmerlich in die Ecke gekrümmte des Mannes.

Dem späteren Munch enthielt die Szene noch zu viel des Novellistischen, das Seelische sollte verborgen sein wie der Funke im Kiesel und nur durch die Gewalt der Einfühlung hervorspringen. Darum in der Radierung größte Vereinfachung und tiefster, fast unheimlicher Einklang zwischen Natur und Mensch, zwischen dem Meer, das in einförmigem Rhythmus an die Granitblöcke brandet, und dem Paar, das vom Beschauer abgewandt auf seine Fläche hinausstarrt. Es ist die dumpfe Stimmung des sich nicht mehr Verstehens vor dem endgültigen Auseinandergehen. Schon die Umrisse sprechen deutlich genug, die leise Unsymmetrie der Frau ist das Echo der stärkeren des Mannes; dazwischen gähnt ein unausfüllbarer Abgrund.



705. Paul Cézanne, Straßenbiegung

Schwerer noch als Munch ist Cézanne zu enträtseln, weil seine subtile, zwischen Erscheinung und Form indifferent schwebende Kunst eigentlich nur am Original genossen werden kann. Die lockere Flecken- und Strichtechnik, der flüchtige Farbenauftrag und die flächige Struktur unseres Bildes zeigt, daß er vom älteren Impressionismus eines Monet herkommt. Anderseits meldet sich die von jenem vernachlässigte Form, die vom Wesen der Dinge immer noch mehr aussagt als der impressionistische Schein, und damit wird auch die Tiefe, der Raum neu gewonnen. „In fester Form fassen, halten und führen die Mauern den Blick in die Tiefe. Durch einheitlich durchgezogene Konturen in ihren Flächen geschlossen, ‚kubisch' in ihrer Fügung, sicher in Fassung und Leitung des Auges saugt das Bild den Blick gleichsam in sich" (Max Deri). – Wie weit Munch s. Z. in Paris mit Werken Cézannes in Berührung kam, ist ungewiß. Daß in ihm verwandte malerische Saiten schwingen, zeigt sein „Bewachsenes Haus". Man könnte gewissermaßen eine Vergröberung der Technik Cézannes darin finden. Das trifft insofern zu, als die Pinselführung wuchtiger, die „kubische" Formung entschlossener ist. Aber es ist noch etwas anderes da, was bei Cézanne fehlt, es ist „Seele" in dem Bilde. Bei Cézanne fühlen wir, daß es sich nur um rein geistige Stimmungswerte handelt, bei Munch „wird ein Haus zum beseelten Wesen. Die Fenster sind die Augen – sie können leuchten, und sie können blind sein vor Sehnsucht oder Schmerz. Buntes Laub rankt an den Mauern empor. Eingesponnen in Dornröschenschlaf träumt das Gebäude. Groß wie ein Wächter ragt vorn ein Baum" (Curt Glaser). Seltsam ist auch der Farbenzusammenklang. So viel aber sehen wir: während Cézanne mit den Dingen läßlich verfährt, geht Munch – man vergleiche die Leidenschaftlichkeit seiner Straßenkurve mit der eingehenden Motivierung Cézannes – eigenmächtig, ja gewaltsam mit ihnen um, denn nur so werden sie zu Trägern seines persönlichen Seelenlebens geeignet. – Von Munch aus werden wir noch am leichtesten den heute vielgepriesenen blutigen Expressionismus des in Strömen von Rot schwelgenden Schmidt-Rottluff und seine starkknochige Malweise verstehen. Seinem künstlerischen Proletariertum gegenüber, das starke Nerven verlangt, ist Munch immer noch Aristokrat. Am genießbarsten sind seine Gartenbilder, wo die Kostbarkeit der Farben dem Auge schmeichelt, ohne es doch durch die rohe Form zu verletzen.



706. Edvard Munch, Bewachsenes Haus

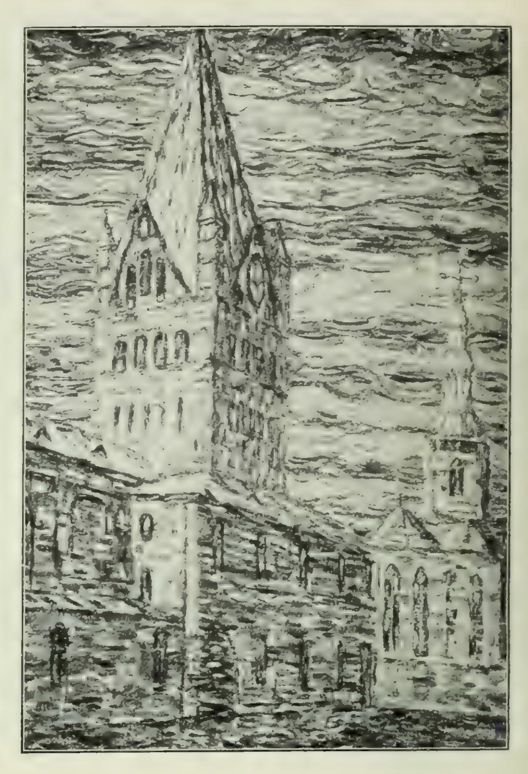


707. Karl Schmidt-Rottluff, Leuchtturm





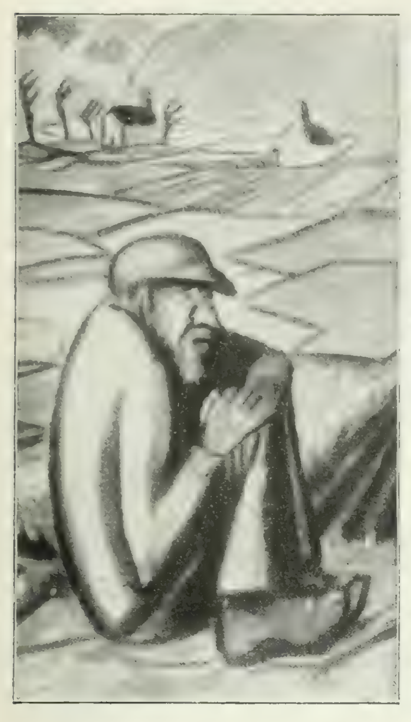
708. W. Kohlhoff, Häuser



709. Christian Rohlfs, Patroklusturm zu Soest

Machen wir uns angesichts dieser Gegenüberstellung von Proben neuimpressionistischer und expressionistischer Malerei das gegenseitige Verhältnis der beiden Richtungen noch einmal klar. Den Impressionismus hatte nur das Licht- und Farbenproblem gereizt, der Gegenstand war ihm allmählich immer gleichgültiger geworden: ein nach neuer Art gemalter Kohlkopf stand ihm höher als eine nach der alten gemalte Madonna. So ward, ehrenvolle Ausnahmen gerade in der deutschen Kunst abgerechnet, schließlich der Malerei die Seele ganz ausgetrieben. Wenn sich die Kunst auf einer Linie bewegt, deren einer Pol die äußere Erscheinungswelt, die Natur, deren andrer unsre innere Welt, die Seele, ist, so waren die Impressionisten dem einen Pol so nahe gekommen, daß sie den andern ganz aus den Augen verloren hatten. Das Künstlerschlagwort *l'art pour l'art* schien diese Kaltstellung der seelischen Bedürfnisse dem Laientum gegenüber zu rechtfertigen. Auf die Dauer jedoch ließen sich diese Forderungen der Seele nicht vergewaltigen; ihre Nichtachtung im Kunstwerk schlug in ihr Gegenteil um, den Impressionismus löste ab der Expressionismus: suchte jener nur die äußeren Sinneseindrücke zu erfassen, so wollte dieser nur das innere Erlebnis gestalten, ihm restlos Ausdruck geben, und für die Nichtachtung der Ansprüche des Herzens rächte er sich durch Vergewaltigung, ja bei den äußersten Vorkämpfern der Bewegung durch völlige Verleugnung der äußeren Erfahrungstatsachen.

Mit den seelischen Forderungen begegneten sich die rein formal-künstlerischen: wollte man statt wechselnden Scheins das Wesen, so mußte statt der schillernden Oberfläche die Tiefe des Raumes, das Volumen der körperlichen Dinge wiedererobert werden; das ist der Weg zum Kubismus. Schon Cézanne malt eine Bergstadt, indem er den Aufbau der übereinander geschichteten Häuser mit ihren Dächern und Giebeln kubisch betont. Kohlhoff gibt von einem hohen Augenpunkt aus eine Häufung von Steinkasten, sozusagen die Steinseele einer Stadt, unheimlich, fast gespenstisch, das Abstoßende durch nichts gemildert, was menschliches oder vegetatives Leben verrät. Auch die Farben pflegen bei den Expressionisten



710. Erich Heckel, Hockender Mann



711. Martin Brandenburg, Hiob

ganz unwirklich zu sein, legen sie ihnen doch bestimmte „symbolische" Gefühlswerte unter, ohne indes für die gleichen Gefühlswerte bei dem Beschauer einstehen zu können.

Das Gegenbild von Rohlfs zeigt, in der farblosen Wiedergabe freilich nur andeutungsweise, die neu-impressionistische Regenbogenfarbentechnik auf der Höhe ihrer Wirkung. Sie begnügt sich nicht mit der Wiedergabe des Naturvorbildes, sondern sucht den farbigen Eindruck über die Wirklichkeit hinaus ins Visionäre zu steigern, so daß der Impressionismus fast zum Farbenexpressionismus wird.

Das gleiche Schauspiel wiederholt sich beim Figurenbild, hier unheimliche Mystik, dort Überschwang koloristischen Brillantfeuers. Der hockende Mann ist nur ein Ausschnitt aus einem größeren Bilde: nach rechts dehnt sich eine weite, angebaute Ebene mit gerade auf den Beschauer zulaufenden Furchen von packender Tiefenwirkung, dahinter steht die am Horizont verschwimmende untergehende Sonne, von glühenden Wolken halbkreisförmig umrahmt. Schon unser Ausschnitt läßt erkennen, daß der Künstler hier mit lauter geometrischen Größen rechnet. Nicht bloß der Hintergrund, auch die Figur selbst scheint mit Lineal und Zirkel konstruiert, sie erhält dadurch etwas vom Naturvorbild Losgelöstes, Abstraktes, das Unwirkliche der Form- und Farbengebung steigert auch hier die mystische Wirkung, es ist, als ob der Geist des bestellten Ackerbodens selbst hier hocke und Feierabend mache, ein zwar trüber und leidvoller, aber unvergeßlicher Eindruck!

Das andere Extrem ist der Hiob Martin Brandenburgs. Das Elend des schwer heimgesuchten Mannes Gottes in den ungebrochenen Tönen der Primärfarben! Ein entsetzlicher Anblick, wie der nackte Greis in verwildertem Zustande mit irrem Blick auf der Brandstätte seines Hauses kniet, dessen Trümmer im Hintergrund rauchen, daneben ein kahler Baum! Die Umrisse sind, wenn auch unsicher, wieder betont, sonst aber reiht sich, wie in heißer Leidenschaft hingeworfen, Farbfleck an Farbfleck, deren harter und greller Zusammenklang dem Auge fast wehe tut. Also auch hier berühren sich wie bei Rohlfs die Gegensätze: der Neu-Impressionismus wird zu einem Expressionismus der Farbe.



712. Glasfenster, Elisabethkirche, Marburg 14. Jahrhundert



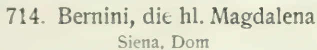
713. Botticelli, Die drei Grazien. Ausschnitt aus dem „Frühling“. Florenz, Akademie

Als der Expressionismus zur Welt gekommen war, sah er sich, um nicht als Emporkömmling zu erscheinen, nach einer Ahnengalerie um. Er entdeckte sie in einer Kunstgesinnung, die sich bald schwächer, bald stärker durch die ganze Kunstgeschichte zieht, für deren Wesen und Bedeutung aber, bei dem übermächtigen Einfluß der Antike und der Renaissance, der gleichgerichtete Kunstwille der Gegenwart erst das Verständnis geöffnet hat. Erinnern wir uns der symbolischen Figuren am Fuß der Kreuzigungsgruppe von Wechselburg (347). Wie unnatürlich und gequält, und doch wie ausdrucksvoll die Lage und Funktion der symbolischen Gestalten rechts und links am Fuß des Kreuzes, wie unbequem und doch wie ganz Seele die Haltung Adams! Hier wird es deutlich, daß dieser Kunst der Leib an sich nichts, sondern nur als Träger einer Idee etwas bedeutet. Diese Idee sogar gegen seine Natur restlos auszuprägen, das ist sein Zweck, seine Bestimmung. Nicht also die Natur, nicht die Außenwelt ist hier der Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung, sondern die innere Welt der Seele, die für ihr starkes Eigenleben einen anschaulichen Ausdruck sucht und dazu die naturgegebenen Formen willkürlich als Stimmungsträger benutzt. Man hat diese Kunstgesinnung den „Geist der Gotik“ genannt (Worringer), weil sie das eigentliche Lebenselement dieses Stiles ist, im Gegensatz zu dem „griechischen“ Geist, der, von der Natur ausgehend, ihre Formgesetze zu erfassen und zum Allgemeingültigen, Typischen zu erheben sucht (vgl. S. 284 ff.).

In 712 tritt uns dieser gotische Geist in voller Reife und ausdrucksvoller Sprache entgegen. Auch hier ist, wie bei den Griechen (308 f.), Rhythmus, aber er ist eigensinnig und gewalttätig, weil im Grunde nur linear und im Widerstreit mit der natürlichen Ponderation. Die Ausbiegung der Hüfte, die Neigung des Hauptes mit den großen, auf den Jesusknaben gerichteten Augen, die Handbewegung, alles atmet starkes Eigenleben, aber es liegt etwas Qualvolles darin, daß der Leib so unter den Zwang der Seele gestellt ist.

Diesen gotischen Formwillen vermochte auch die Frührenaissance nicht sogleich abzustreifen. Die eckigen Arme und spitzigen Finger (vergl. 528), die nicht sowohl anmutigen,





714. Bernini, die hl. Magdalena
Siena, Dom

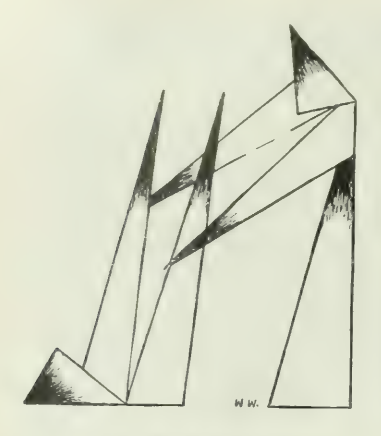


715. Georg Schrimpf, Holzschnitt
Aus der Zeitschrift „Sturm“

als gezierten Bewegungen der Grazien Botticellis sind noch durchaus gotisch empfunden; namentlich bei der Grazie links ist die Neigung des Hauptes ganz wie bei seinem h. Sebastian (425) gewaltsam gebrochen, der Ausdruck eher trüb und spröde als heiter. Selbst in den gekünstelten Falten der durchsichtigen Gewänder klingt das gotische Formengesetz nach.

Ein eigenartiges Problem bedeutet das Wiederaufleben dieses gotischen Geistes im Barock. Hatte in der Hochrenaissance der „griechische“ Geist über den „gotischen“ gesiegt, so bricht sich der lange zugunsten der schönen, in sich selbst befriedigten und darum harmonischen Form zurückgedrängte seelische Überdruck bereits in Michelangelos letzten Werken Bahn (423f.). Völlig kommt er zum Durchbruch bei dem zweiten Begründer des Barock, Bernini. Wohl spürt man als Grundlage noch das klassische Ideal, der Rhythmus der Bewegung verläßt nicht die natürliche Bahn, überschreitet aber auf dieser im Überschwang der Empfindung das der Hochrenaissance erlaubte Maß. Die herausfordernde Bloßstellung des aufgesetzten rechten Beins und die gotisch hart gebrochenen Gewandmassen ergeben mit dem seelenvollen Augenaufschlag jene schwül-sinnliche Mystik, die für Bernini so bezeichnend ist.

Fast allzuhart steht neben diesen Kunstwerken hohen Stils Schrimpfs einfacher Holzschnitt. Aber er zeigt wie die „neue“ Kunst sich auf den Geist der Gotik besinnt und die letzten Folgerungen zieht. Die starke Kurve der schwarzen Frauengestalt mit der übertriebenen Neigung des Kopfes und dem rat- und hilflosen l. Arm hebt sich von den ins Wanken geratenen Häusern des Hintergrundes seltsam, aber eindrucksvoll ab. Eine Deutung zu geben verschmäht der Künstler. Ist es eine Verzweifelte, die auf einer Brücke mit dem Gedanken ringt, sich mit ihrem Kinde in die Fluten zu stürzen? Alles wankt vor ihren Augen, und diese aus den Fugen geratene seelische Verfassung überträgt der Künstler auf die sich am Ufer auftürmenden Häuser. Echt expressionistisch gibt er der subjektiven Stimmung einen packenden objektiven Ausdruck. Der gotische Geist ist wiedererwacht: nicht ein einzelner Künstlerwille prägt sich hier aus, sondern ein vom Zeitgeist getragener neuer Kunstwille.



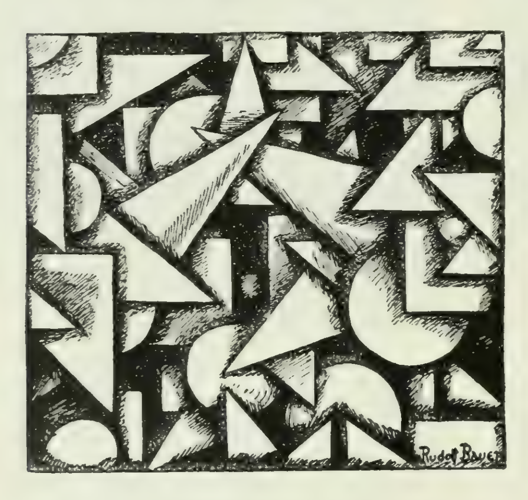
716. W. Wauer, Hilfe



717. Strohmeyer, Geiger



718. Kubicki, Madonna





722. Rudolf Bauer, Zeichnung



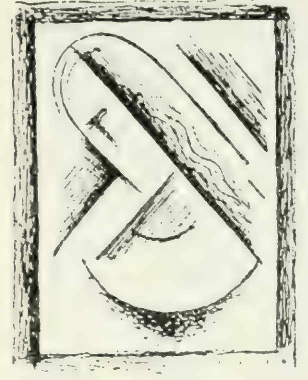
723. Heinrich Hoerle, Trauer

Der Expressionismus als Ausdruckskunst hat allen Anlaß, die Mittel der Darstellung auf ihre Ausdrucksfähigkeit zu prüfen. Der Drang, von der Erscheinungsform der Dinge zu abstrahieren, spricht sich in Wauers „Hilfe“ grotesk genug in lauter Dreiecken aus; dabei zeigt sich, daß die starre Linie nur sehr begrenzte Möglichkeiten bietet. Anders die Kurve: das Hinschmelzen im selbsterzeugten Ton (vgl. 521f.) gibt Strohmeyers „Geiger“, wenn auch an Karikatur streifend, höchst ausdrucksvoll. Dieselbe Beobachtung legt die Reihe der vier „Madonnen“ nahe. Die härteste Arbeit mutet der starr-geometrische Einfall Kubickis unserm Einfühlungsvermögen zu: man erkennt den viereckigen Nimbus und zur Not in den Armen der Mutter das Kind, auf das sie „liebevoll“ niederblickt. Leichter macht es sich schon Hulewicz, ja den runden Formen gegenüber wirkt der gradlinige Kopf doch gar zu leer. Zehren schon diese „Madonnen“ von einer unendlich reichen tausendjährigen Tradition, so erst recht der Versuch Capeks mit Lineal und Zirkel. Kopfneigung und Auge sprechen eindringlich, von allem andern wird abstrahiert. Strohmeyer gibt, auch diesmal lediglich in Kurven, im Grunde nur „Mutter und Kind“.

Geradezu den Gegenpol zu Wauers „Hilfe“ bildet seine „Zeichnung“ 724. Aber während dort lediglich abstrakter Kunstwille die Form diktiert, wird sie hier feinsinnig aus dem Motiv abgeleitet: man erkennt, schnurrig genug, inmitten einer schilfartigen Umrahmung unschwer eine sich niederbeugende Frauengestalt — die Pharaotochter mit dem Moseknäblein;



719. J. v. Hulewicz, Madonna



720. Capek, Madonna



721. Strohmeyer, Madonna



724. William Wauer, Zeichnung



725. Oswald Herzog, Revolution

der Korb spiegelt sich im Wasser. Wellenmotiv und Kleidersaum gehen rhythmisch zusammen. Auch in Hoerles „Trauer“ wird die Form aus dem Motiv entwickelt, das Harte, Scharfe, Spitzige dieser in nächtlicher Landschaft schmerzvoll in die Knie gesunkenen Frau malt das schneidende Weh, das ihr Herz zerreißt. Aufragende, unter spitzem Winkel sich kreuzende Bäume bilden den Rahmen, wie dort das geschmeidige Schilf. Könnte das eine, sozusagen ein Nachzügler des verflossenen „Jugendstils“, als Vorlage für Kurbelstickerei dienen, so ist das andre ein echter und rechter Holz- oder Linoleumschnitt: unsere sensorischen Nerven spüren unmittelbar den Widerstand des Materials und die Arbeit des Schneidemessers und setzen sie in motorische Reizgefühle um.

Damit sind wir aus dem Bereich der Linie in das der Fläche getreten. Ihm gehören an die rein abstrakten Zeichnungen 722 und 725. So wie in 722 nagelte Picasso die geometrischen Figuren, auf die er in Verballhornung einer Idee Cézannes alle Formen zurückführte, in Pappe übereinander und malte sie samt ihren sich kreuzenden Schlagschatten. Fragt man nach einem tieferen Sinn, so scheinen von beiden Seiten vorrückende Elemente in der Mitte die Klingen zu kreuzen. Deutlicher ist dieser tiefere Sinn, auch ohne Unterschrift, in 725. Ein wohlabgerundeter, selbstzufriedener Zustand gesättigter Kurven wird durch plötzlich hervorbrechende haarscharfe Keile blitzartig zerschnitten und zerstört: an Geist, Schlagkraft und Reiz der Schwarzweißkunst ein Meisterstück!





726. Säugende Negerin



727. Pechstein, Säugling. Holzschnitt



728. Negerin. Holz

Indem die „neue" Kunst das Feldgeschrei „Los von der Natur!" erhebt, muß sie folgerichtig darauf ausgehen, die Last einer dreitausendjährigen künstlerischen Kultur abzuschütteln, weil sie unter dem Banne der Natur gestanden habe. Sie muß daher zu der primitiven Kunst naiver Zeitalter zurückkehren. Ein solches naives Zeitalter erneut sich noch heutzutage fort und fort, es ist die Kindheit, die ihre inneren Gesichte nach außen projiziert, ohne sie an den Formen der Erscheinungswelt zu kontrollieren, die nicht zeichnet, was sie von dem Gegenstande sieht, sondern was sie von ihm weiß, die nur das wesentlich Scheinende betont und daher imstande ist, die Beine einer männlichen Figur gleich an den Kopf anzusetzen und das Profil eines Gesichts mit beiden Augen zu versehen. Darum lautet das Evangelium dieser Jüngsten: So ihr nicht primitiv werdet wie die Kindlein, so werdet ihr nicht in das Himmelreich der neuen Kunst kommen!

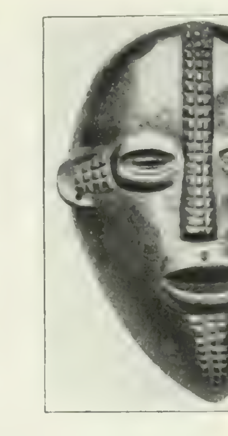
Ein Zweites ist, zeitweise oder endgültig, die Flucht aus der europäischen Kulturwelt in die Inselwelt der Südsee, wie Gauguin (681), Pechstein (682), Hofer taten, um im persönlichen Erleben die Bürde der Zivilisation abzuwerfen, in eine exotische Vorstellungs-, Gefühls- und Farbenwelt unterzutauchen und auf diese Weise „einmal zu erleben, was ganz ursprüngliche Kunstinstinkte eigentlich sind und was sie aus ihrer ungebrochenen Kraft, aus ihrer naiven Fülle heraus an ganz unzweideutigen Gestaltungen hervorzubringen vermögen".

Zugleich gewannen in der deutschen Heimat die Schätze unserer ethnographischen Museen von einer Seite her Bedeutung, die man sich nun und nimmer hätte träumen lassen: die Ahnenbilder, Götzen, Fetische und das sonstige Zaubergerät wilder Stämme, an deren unverstandener Dämonik man sonst nur das Gruseln lernte, wurden nun zu Offenbarungen der Kunst, insbesondere die Plastik der afrikanischen Negervölker, die weniger durch Formung als durch Entstellung der Natur Schöpfungen von geradezu unheimlicher Lebendigkeit hervorgebracht hat. Die einzige wirklich große Kunst, die in den Augen dieser Liebhaber des Primitiven Gnade fand, war die ägyptische, und zwar wegen ihres kubischen Formprinzips (283 f.), das ihr eine höhere Weihe zu geben schien.

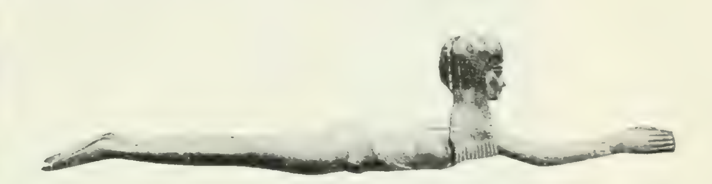




730. Negermaske



731. Negermaske



729. F. Müller, Mutter. Holzschn.

732. Griff eines Salbnäpfchens aus Holz. Ägyptisch

Hier knüpfen wir am leichtesten die von uns aufgestellte Doppelreihe an. Mag eine noch so große zeitliche und räumliche Kluft die säugende Negerin von dem die fürstliche Prinzessin treu behütenden Großen der Königin Hatschepsut (283f.) trennen, eine Urverwandtschaft liegt zweifellos vor in dem Hocken mit einem aufgestützten, einem untergeschlagenen Knie, und sei es nur die Gemeinsamkeit uralten afrikanischen Brauchs. Ist doch sonst die Frontalität (S. 144) für alle primitive Kunst unverbrüchliches Gesetz. Aber dennoch waltet hier ein andrer Formwille als in der ägyptischen Plastik. Die ägyptische Kunst bewahrt die einmal festgestellten Proportionen des menschlichen Körpers unveränderlich Jahrtausende lang; selbst die Ausnahme 732 (in den Händen hielt die Schwimmerin ein Gefäß in Gestalt einer Ente) bestätigt die Regel, denn es handelt sich um ein organisch stilisiertes Kleingerät. Die Negerplastik hat mit ihr die starre äußere Ruhe, das rein frontale Stehen, Knien, Sitzen gemein, ihre unheimliche Lebendigkeit jedoch beruht gerade auf dem Unorganischen der Formgebung. Dieses stammt aus den für den „literarisch korrumpierten" Europäer unergründlichen Tiefen der von Dämonenfurcht durchschauerten Negerseele, die sich nach uns völlig unfaßbaren Instinkten und Vorstellungen ihre Idole schafft. Während in 728 die Proportionen der Wirklichkeit nicht über das auch sonst vorkommende Maß verschoben sind, ist bei der säugenden Negerin der Kopf mit den spitzgefeilten Zähnen unter hoher Haube so sehr das Beherrschende, daß der außerordentlich lebendig aufgefaßte Säugling fast als Anhängsel erscheint. Unverhüllt aber tritt das Dämonisch-Untermenschliche in den Tanzmasken hervor, durch deren Anlegen der tanzende Neger für den Stamm und für sein eigenes Gefühl vorübergehend selbst zum mystischen Gotte wird.

Die starke Anlehnung an solche Vorbilder ist bei den von uns gegebenen Holzschnitten ohne weiteres ersichtlich, Umriß und Mund der Maske 731 erscheint wieder in 727, die Maske 730 in 729. Pechstein läßt bei gerader Haltung wenigstens die Augen der Mutter auf dem Säugling ruhen, bei Felix Müller haben wir wirklich nur eine schöne Maske, das Bewegungsmotiv gibt Rätsel auf, es ist wohl nach Art der Futuristen die Mutterbrust, die dem Kinde „vorschwebt".



733. Marc Chagall, Ich und das Dorf

Im Zeichen des Impressionismus war das eigene Ich ganz hinter der Natur zurückgetreten, es hatte sich ganz an sie verloren. Darum bricht sich auch hier das lange Vernachlässigte mit elementarer Gewalt Bahn, die neue Kunst ist grundsätzlich egozentrisch orientiert. Der Künstler verliert sich nicht mehr an die Welt, er selbst ist ihr Mittelpunkt, er schlingt sie in sich ein, verarbeitet sie in sich, und wenn sie wieder zum Vorschein kommt, hat sie sein Gehirn, seine Seele angenommen. Wahre Schulbeispiele dafür sind der Russe Chagall und der Deutsche Meidner. Bei Chagall ist es das Hirn. Er malt in symbolischen Farben die Phantasien seines russisch-polnischen Bauernschädels. Die ganze Bildfläche ist nach Art des Picasso wie aus Pappe- oder Blechscheiben in geometrischer Form übereinander geschichtet, ein im Blickpunkt geschlagener Dreiviertelkreis aus dem Gebiet jenseits der Erfahrung hält die Teile zusammen. Da ist er selbst, die niedrige Schirmmütze auf dem Kopf, Auge in Auge mit ihm des Bauers wertvollster und liebster Besitz, das Rindvieh, das die Gedanken zur melkenden Stallmagd lenkt. Die botanisch unbestimmbare Pflanze in der beringten Hand soll wohl, beiden, Mensch und Tier, gleich willkommen, dem Stallgeruch den würzigen Duft des herbstlichen Feldes zugesellen. Er sieht sich mit der Sense aufs Feld gehen, vor ihm, Fata Morgana-artig auf den Kopf gestellt, mit einladenden Gebärden die dralle Bauerndirne, die seine Schritte beflügelt. Auch von den Häusern am Dorfplatz stehen sonderbarerweise zwei, gerade über den Füßen der Dirne, auf dem Kopf; in der Kirchtür, so hoch und breit wie die Kirche selbst, erscheint der Kopf des Popen.

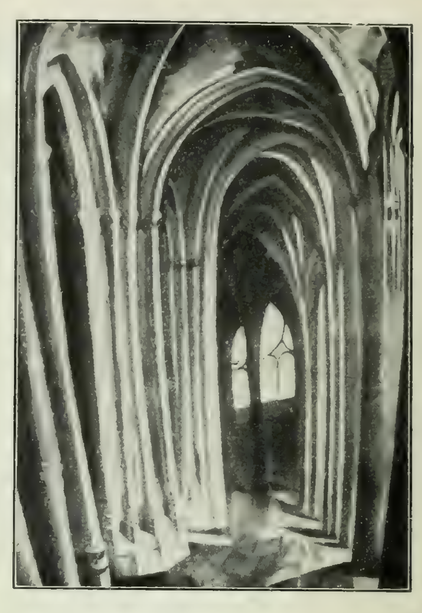


734. Ludwig Meidner, Ich und die Stadt

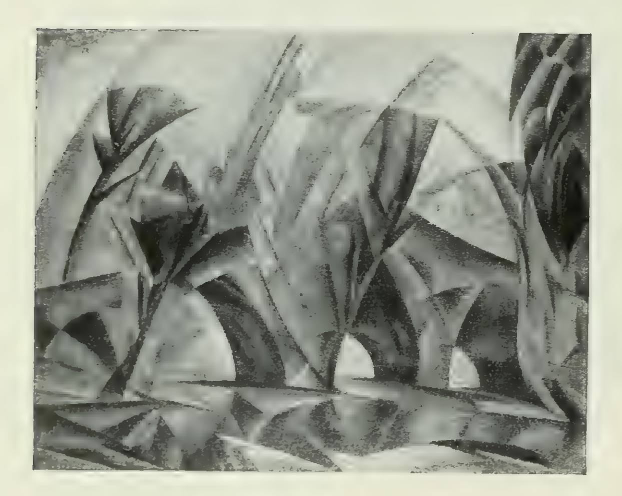
Die Potenzierung Chagalls, nicht bloß dem Gegenstand nach, vom Dorfidyll zum heißen Atem der Großstadt, ist Meidner. Was bei dem Russen gefühlsbetonte Registrierung des Vorstellungsinhaltes war nach Picassos Art oder Unart, das wird bei dem Deutschen, der immer faustisch nach dem Höchsten greift, ein krampfhaft ekstatisches Seelengemälde nach kubistischem Rezept. Wie ein Kind am Boden sitzt, sein Bilderbuch à la Leporello im Kreise um sich herum, so stellt er sein Glück und seine Qual, die Fabrikstadt, um sich her auf, nur daß er sich selbst mit hysterischer Grimasse zum Beschauer wendet, damit dieser ihm seinen Seelenzustand vom Gesicht ablese; so wird Subjekt und Objekt eins. Meidner ist ein Malerprophet, der die glühenden Visionen seines Inneren in blutigen Farben ausströmt. Der rasche Pulsschlag der Großstadt ist ihm Entzücken und Grausen zugleich. Wir sehen ihre Häuser, ihre Fabriken mit den rauchenden Schloten, ihre Kirchtürme, die Isolatoren der Telegraphenstangen, alles wie aus der Vogelperspektive, kunterbunt durcheinandergewürfelt, mitten inne das verzerrte Gesicht des Malers selbst — man fühlt sich dem Wahnsinn nahe und muß doch Achtung hegen für eine Persönlichkeit, die das ist und sein will, was sie sein muß, ein Zergliederer des eigenen Seelenzustandes, der unter den auf sie einstürmenden Eindrücken des Weltbildes aus den Fugen geraten ist. Meidner gehört zu den Künstlern, die sich wie van Gogh in der eigenen Glut zu verzehren drohen; „Laß mich leben," ruft er in seinem psalmodierenden „Dankgebet an Gott" aus, „ich will deinen Atem ausströmen, in heißen Flächen will ich zu dir schreien, unter deinen Flügelschlägen will ich malen für und für."



735. Lyonel Feininger, Brücke



737. R. Delaunay, St. Séverain



736. Lyonel Feininger, Brücke



738. Pablo Picasso, Paris

Dem Verständnis des Kubismus und Futurismus nähern wir uns zunächst auf dem Wege der Architektur. Die Brücken von Feininger (zuerst von Paul Westheim zusammengestellt und gedeutet) gestatten einen tiefen Einblick in die Seele des kubistischen Künstlers. Kubisch ist von vornherein der Gegenstand, jedesmal die gleiche steinerne Brücke aus der Umgegend von Weimar, die sich auf vier Bogen hebt und senkt, beides, Hebung und Senkung, stark übertrieben, um unsre motorischen Nerven ins Spiel zu setzen. Jedesmal eine andre Stimmung, einmal hart wie geschliffener Stahl, streng wie eine in Stein gemeißelte Bachsche Fuge in Dur, unerbittlich wie das Schicksal, das andre Mal ein Klingen, Schwingen und Schwelgen in aufsteigenden Mollakkorden, wie die kristallisierte Musik gotischer Spitzbogen. Als weiteres Element kommt auf der einen Seite hinzu die Andeutung hoher grüner Bäume, während auf der andern das Vegetabilische der demantharten Stimmung weichen muß, ferner die gleichfalls dort ausgemerzte Spiegelung im Wasser; ja man könnte glauben, die Konzeption dieser Brücke sei aus ihrem Spiegelbild im Wasser erwachsen. Endlich auf beiden Bildern von rechts und links in spitzem Winkel aufsteigende Strahlen, dort wieder hart und scharf sich schneidend, hier in sanften Bogenlinien sich einander zuneigend; auch die Andeutung von Häusern mit Dächern, Giebeln, Fenstern ist unverkennbar.



739. Max Schulze-Soelde, Gotik

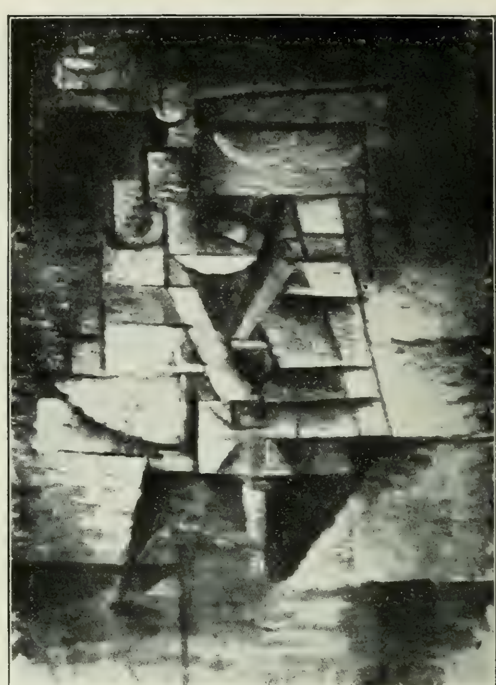
Schwerlich werden wir fehl gehen, wenn wir für dies kubistische Schauen Picassos „Landschaft" (Paris) als Ausgangspunkt ansehen: auch hier die irrationalen, den Raum unter den Brückenbogen teilenden Strahlen, auch hier im Vordergrund ein hoher, vom oberen Bildrand abgeschnittener Baum, auch hier eine sich gebieterisch aufdrängende Aufteilung der Masse in kubische Form, begünstigt durch die unterschiedslose Behandlung der Oberfläche der Objekte unter Ausschaltung jeglicher Einzelheit.

Dem Kubismus der Architektur tritt in Max Schulze-Soeldes „Gotik" der Futurismus des architektonischen inneren Schauens gegenüber. Es galt, eine Gesamtvorstellung des gotischen Domes zu geben, wie solche wohl erst im Zeitalter der neuen Kunst überhaupt möglich ist. Jede am Objekt sich orientierende Darstellung kann nur eins von beiden geben, den äußeren Strebenbau oder den unermeßlich emporsteigenden, von Betern erfüllten Innenraum. Nur inneres Schauen, wie etwa im Traum, vermag beides zu vereinigen und damit ein Gesamtbild des in mystische Höhen sich verlierenden Gliederbaus der Gotik zu geben. Daß diese Rechnung nicht aufgeht, wird nur ein Pedant tadeln, ja, sie soll es nicht einmal. Denn gerade dieses verwirrende, nicht rein aufzulösende Durcheinanderschießen äußerer und innerer Bauelemente, das nicht nur unsre Phantasie, sondern auch unsre motorischen Nerven in Bewegung setzt und sie nicht zur Ruhe kommen läßt, beflügelt die mystische Stimmung. Die niedrigen Bürgerhäuser vorn geben den Maßstab des Alltags.

Schwerer ist es, Delaunays Chorumgang von St. Séverain stilkritisch aufzulösen. Der leider in Flandern gefallene geniale Fritz Burger sah in einem ähnlichen Falle, bei einem Gemälde des altdeutschen Konrad Witz, in der Krümmung der Pfeiler „eine sinnliche Ausgleichung der durch die Charakteristik des Gegenständlichen, Bogen und Pfeiler, sich ergebenden optischen Verschiedenheiten: der Pfeiler enthält durch Krümmung seiner Silhouette das Motiv des Bogens bereits in sich". Einfacher ist die Annahme, daß das Auge des Künstlers so konstruiert war, daß sich diese optische Täuschung für ihn von selbst ergab. Auch das bekannte Ausweichen der Oberwände unter dem Seitenschub der Gewölbe gibt Witz gewissenhaft wieder. Das letztere könnte bei Delaunay Ausgangspunkt für die optische Vision sein; wahrscheinlicher ist es wie in 739 darauf abgesehen, unser Gleichgewichtsgefühl motorisch zu reizen, um uns so die Größe der architektonischen Leistung gefühlsmäßig erleben zu lassen. Auch werden wir durch die Schräglage der Dienste und Bogen, deren Bewegungsenergie unsre eigne anreizt, mit zwingender Notwendigkeit nach links in die Tiefe um den ganzen Chor der Kirche herumgeführt — man denke z. B. an die Konstruktion der Kurve einer Radrennbahn. Die durch alle diese optischen Mittel hervorgerufene mystische Stimmung teilt sich auch dem kubisch geschauten Steinbelag mit. „Die Stimmung", sagt Westheim, „liegt nicht draußen bei den Dingen, sie nehmen das Gesicht an, das ihnen vom Subjekt her zustrahlt. Indem der Künstler ihnen seinen Geist aufzwingt, hebt er sie heraus aus ihrer Materialität und stattet sie mit Form aus."



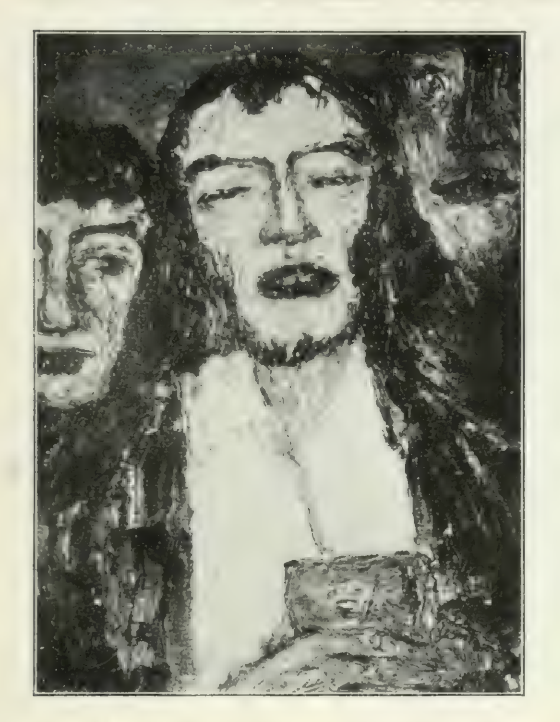
740. Pablo Pícasso, Kopf



741. Pablo Pícasso, Studentin

Wenn dem Kubismus das Bestreben zugrunde liegt, dem Körperhaften, das der Impressionismus nur als Oberflächenerlebnis wertete, das Volumen und damit die Tiefendimension, den Raum zurückzugewinnen, so beruht er doch keineswegs auf naivem Schauen, sondern auf künstlerischer Abstraktion. Als sein Urheber gilt Pablo Pícasso, ein früh nach Paris verpflanzter Spanier aus Malaga. Der Kopf 740 stellt uns vor eine schwierige Aufgabe; es gilt den Gegensatz zu überwinden zwischen der zweidimensionalen Bildfläche und der dritten, der Tiefendimension; wir sollen das Bild als Fläche sehen und doch wieder plastisch. Hier der Natur nachzugehen, rein mit Schatten, Licht und Linearperspektive, war dem „asketischen Systematiker“ auf dieser Stufe seiner Entwicklung nicht mehr möglich. Das Raumerlebnis hatte für ihn mathematische Form angenommen, und so zieht er das lebendige Sein auf stereometrische Gebilde ab. „Halb holziges Gewächs, halb Kristall“, so könnte man mit Däubler den Kopf bezeichnen, wenn nicht doch noch zu viel Zeichnerisches dabei wäre.

Ist hier das Seelische im Gesichtsausdruck noch mit Händen zu greifen, so hört auf der letzten Entwicklungsstufe dieses pedantischen Genies nicht bloß das Seelische, sondern auch das Körperliche auf. Das Bild, in dem man zur Not Nase, Stirn und Auge erkennt, wird eine Gleichung mit imaginären Größen, denen in der Wirklichkeit nichts mehr entspricht. Das Kubische ist aufgegeben, die Fläche siegt, aber sie muß der dritten Dimension ein Zugeständnis machen: die einzelnen Teile heben sich jalousieartig von der Fläche ab und werfen Schatten (s. 722), und so kehrt die dritte Dimension, wenn auch in andrer Form, verschämt wieder. Das malerische Genie führt sich durch eigensinnige Konsequenz selbst ad absurdum; nur die Farbe, des Malers Eigenstes, hält ihm noch die Treue. Mag die Farbenharmonie höchstes Lob verdienen, die Fläche „rhythmisch“ aufgeteilt sein, mag der einzige Fehler des Bildes der sein, daß es überhaupt einen Namen trägt: „jede Deutung versagt, und nur die Hysterie unsrer Zeit hat eine so abstrakte Formulierung eines Programms für die bildende Kunst hervorbringen können.“ Hier ist die Umkehrung des Impressionismus: war dort der Sinneseindruck der Wirklichkeit alles, die Idee nichts, so ist hier die Wirklichkeit nichts, die Idee alles — aber wohlgemerkt, nur für die in das malerische Mysterium Eingeweihten!



742. Emil Nolde, Christuskopf (a. d. Abendmahl 1909)



743. Chr. Rohlfs, Der Prophet

Hat sich der Expressionismus in seiner Potenzierung zum Kubismus unnahbar in ein jenseits aller Wirklichkeit gelegenes Reich unsinnlicher Begriffe zurückgezogen und den gesuchten Ausdruck in einer mathematischen Formel gefunden, so steigt er anderseits — und dies ist eine viel natürlichere Entwicklung — ins mystische Jenseits hinab, der Expressionismus des Gehirns findet sein Gegenbild in dem des Herzens. Jener, aller Gemütswerte bar, ist ausgesprochen romanischer Abkunft, dieser verleugnet nicht seine germanische Natur, es sei nur an Matthias Grünewald erinnert, den er als einen seiner Ahnherren verehrt. Wir stellen zwei Meister zusammen, die sich erst in späterem Alter zu ihrem Eigensten hindurchgerungen haben, Emil Nolde und den vielseitigen Christian Rohlfs (709, 762), beide Farbenkünstler ersten Ranges, aus deren Farbengedichten es seltsam und geheimnisvoll leuchtet wie die dunkle Glut gotischer Kirchenfenster. Im religiösen Bild hat Nolde bisher sein Bestes geleistet, sein „Abendmahl" (742), sein „Pfingstfest" bedeuten Höhepunkte farbenexpressionistischer, wie einst Uhdes „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (694) einen Wendepunkt impressionistischer Malerei. Aber während dort das Licht die Heilandsgestalt nur verklärend umspielt, im übrigen aber das sinnliche Wirklichkeitserlebnis immer noch in greifbarster Nähe bleibt, bricht hier aus dem Antlitz des den Kelch mit beiden Händen inbrünstig umfassenden, die Augen halb schließenden Erlösers ein so unsäglich ergreifendes, von innigstem Sich-eins-fühlen mit Gott durchdrängtes Empfinden, eine mit so tiefem Weh gepaarte Ergebung in den Willen des Vaters, ein Herz so voll Erbarmen und Selbstaufopferung für die sündige Menschheit, daß die uralten Glaubenssymbole der Christenheit wieder aufleuchten wie Edelsteine aus altererbtem Besitz in neuer Fassung. Die Atmosphäre ist mit mystischer Spannung bis zur Entladung gesättigt, ein überirdisches Feuer brennt in den Augen der gläubigen Jüngerschar.

Die Ekstase des christlichen Propheten und Märtyrers findet bei Rohlfs eine neue, eindringliche Gestaltung. Wie der an den Marterpfahl gebundene Greis mit brennendem, in die Unendlichkeit gerichteten Blick und beschwörend erhobenen Händen dem harrenden Volke seine innern Gesichte verkündet, während die Köpfe und Lanzen der Kriegsknechte drohend ins Bild hereinragen, das ist mit psychologischer Tiefe überzeugend geschildert.



744. Albert Weisgerber, Jeremias

Die Inbrunst, womit der neue Ausdrucksstil sich des religiösen Bildes bemächtigt, kann nicht überraschen, wenn man bedenkt, wie sehr die feinste Blüte des naturwissenschaftlichen Zeitalters, der Impressionismus, durch sein Haschen nach der flüchtigsten Oberflächenerscheinung auch gerade alle religiösen Bedürfnisse unbefriedigt gelassen hatte, Uhde einzig ausgenommen, dem jedoch die mystische Ekstase versagt war. Diese mystische Ekstase fanden wir bei Nolde und Rohlfs; Albert Weisgerbers vielverheißender Laufbahn hat im dritten Kriegsjahre in Flandern eine feindliche Kugel ein zu frühes Ziel gesetzt. Während in manchem seiner Bilder trotz neuartiger Auffassung noch viel Tradition steckt, würde es schwer fallen, zu seinem „Jeremias" auch nur annähernd ein Vorbild aufzuzeigen. Was bedeuten diesem markerschütternden Klageschrei gegenüber des Düsseldorfers Bendemann „Trauernde Juden" (468) oder sein „Jeremias auf den Trümmern von Babylon"? Der glatte, schönfärbende Stil dieser akademischen Kompositionen kommt über eine nicht sowohl tragische als sentimentale Wirkung kaum hinaus. Hier dagegen sprudelt der unverfälschte Quell innerlichst erschütterten Erlebens, ohne daß ein unmittelbarer Bezug auf eine bestimmte Stelle aus den Schriften des Propheten nachweisbar wäre; eher wird man in den Psalmen dies Schreien zum Herrn in der Not, dies Sichdemütigen bis in den Staub vorgebildet finden. Unsäglich ausdrucksvoll die Gebärde dieses nackten, ausgemergelten, fast zum Skelett abgemagerten kahlköpfigen Greises, das Zickzack des in der Wage schwebenden abgehärmten Leibes und der unteren Gliedmaßen, die abwehrend und bittend zugleich erhobenen Hände! Säuberlich steckt der Künstler in naiver, auch sonst bei ihm zu beobachtender Unbefangenheit für seine Hauptfigur einen Hintergrund ab, Hügel, wo Trauernde mit verhüllten Häuptern auf der Erde kauern. Bedeutsam sind, auch rein malerisch, die weiteren historischen und symbolischen Zugaben: in der Tiefe das abtrünnige Jerusalem, über dem ein schweres Gewitter steht. Ist es ein Sinnbild des über sein Volk verhängten Strafgerichts, der babylonischen Gefangenschaft, dem aber Gnade und Versöhnung folgt? Schon bricht, wie ein Triumphbogen, die Kurve der betenden Hände aufnehmend, ein doppelter Regenbogen durch die tränenschweren Wolken, und hell leuchten die Zinnen Jerusalems im Strahl der wiederkehrenden Sonne auf.



745. Heinrich Nauen, Der barmherzige Samariter



746. Heinrich Altherr, Niobe. Wandbild

Packt uns Weisgerbers „Jeremias" in den Tiefen der Seele, so durchzuckt es uns bei Heinrich Nauens „Barmherzigem Samariter" förmlich wie physischer Schmerz. Es sind die sensorischen Nerven, die beim Anblick dieser Zickzacklinien Pein empfinden. Wie dieser hagere, fahle Leib, nur an drei Punkten auf der Grundlinie festgelegt, sich in spitzen Winkeln geometrisch aufbaut, wie der Schmerz in die spitzzulaufenden Füße und die langfingrigen Hände ausstrahlt, während der Kopf gleichfalls nur den Gesetzen innerer Formung unterliegt, wäre trostlos zu sehen, wenn sich nicht über all dieses Weh, das Dreieckschema vervollständigend und zunächst abschließend, der barmherzige Samariter beugte, in den harmonischen Farben Blau und Grün, die der hellgelbe Turban krönt, und auch das braunrote Pferd, durch seine Gleichgültigkeit zwischen Schmerz und Erbarmen vermittelnd, gleicht sich dem Dreieckaufbau an, indem der hochragende Sattel und der am Boden schnuppernde Kopf des Tieres die Menschengruppe wiederholend umschreibt. Das Zickzack des zum hohen Horizont verlaufenden Weges mit der Palme und die rechts in die Bildfläche hineinragende Zeder binden die Szene räumlich in das bläuliche Grau der weiten Wüste ein. Die scharfe Silhouette vor dem neutralen Hintergrund bewahrt der Struktur des Aufbaus ihren Charakter.

Auch mythologische Stoffe nimmt die neue Kunst wieder auf. Des Schweizers Altherr „Niobe" aus dem Senatszimmer der Züricher Universität reizt zum Vergleich mit der antiken Gruppe (311). Wir finden sie in malerischer Auflösung wieder. Die enge Verklammerung von Mutter und Kind ist zugunsten einer breiteren Entfaltung aufgegeben; daher kann bei der Mutter jetzt Blick und abwehrend erhobene Linke zu seelischer Einheit verschmelzen. Die Lockerung der Gruppe fordert ferner eine erwachsene Tochter, zugleich als Vertreterin der Schwestern, so wie der Sohn rechts vorn seine Brüder vertritt. Auf den Pfeil des Gottes ist verzichtet, der tödliche Schmerz konzentriert sich im Hinterhaupt. Kompositionell hält die etwas tiefer angeordnete und darum schwerer ins Gewicht fallende Figur der aus der Mittelachse gerückten Gruppe die Wage. Dunkle, die zürnenden Götter verhüllende Wolken rechts und links, aber auch von links unten wogt der Fels wie eine drohende Sturmflut heran — eine Andeutung des Schicksals der bald zu Stein erstarrenden Mutter?



747. Lakonische Tänzerin. Marmor. Berlin



748. Georg Kolbe, Tänzerin. Berlin

Eins der Hauptschlagworte der neuen Kunst ist „Rhythmus". Wir wollen den Begriff in der Sphäre zu erleben versuchen, in der er heimatberechtigt ist, bei Musik und Tanz. Wenn wir dem ehedem farbigen griechischen Relief 747 die entzückende Tänzerin von Kolbe gegenüberstellen, so tritt uns wie auf S. 152f. der Gegensatz der objektiven und subjektiven, der von außen und der von innen ausgelösten Bewegung vor Augen. Es ist, wie auch der Kopfputz, eine Blätterkrone, erkennen läßt, ein hieratischer Tanz im Dienst einer weiblichen Gottheit, in leichtem, von den Schultern niederfließenden und mit einem Überschlag versehenen gegürteten Röckchen unter eigentümlichen mimischen Bewegungen der Hände nach dem Takt der Musik ausgeführt. Auf dem gleichartigen Berliner Schwesterrelief geht die Biegung im Handgelenk der Tänzerin bis zu einem vollen rechten Winkel. Sollte vielleicht an die suggestiv-symbolische Darstellung eines Handgriffes der Geburtshilfe zu denken sein, etwa im Kult der Hera oder Artemis Eileithyia?

Haben wir uns hier die versammelte Kultgemeinde als Zuschauer vorzustellen, so schwindet bei Kolbes Tänzerin jeder Gedanke an die Außenwelt. Unbeobachtet, das schöne Haupt leicht auf die Schulter geneigt, mit gesenkten Wimpern, dreht sich dies Edelgewächs langsam um sich selbst. Die leichte Verschiebung der Füße und Knie und die leise Drehung der Körperachse bringt den Eindruck schwebenden Kreisens mühelos hervor. „Das Besondere und Schöne an Kolbe ist, daß er erklingt, daß das, was auf ihn eindringt, künstlerische Form wird" (v. Alt). Aber das Schönste ist doch die Beseelung und, fügen wir hinzu, die Beseligung dieser Form. Es liegt auf diesem Werk eine wenn auch anders geartete religiöse Weihe: der reine Leib das Gefäß der reinen Seele, die reine Seele ihre Verkörperung im reinen Leib unter süßen Schauern in beseligendem Rhythmus genießend!

Die indische Religion, von der heute so viele das Heil erwarten, hat der Kunst den tanzenden Gott beschert. Wir finden den tanzenden Siva zuerst auf einem Felsenrelief des 7.—8. Jahrhunderts zur wilden Musik dreier Kobolde in lebhaftem Rhythmus seine Beine



749. Tanzender Siva. Bronze
10.—12. Jahrh. Madras



750. Mohrentänzer von Erasmus Grasser
Holz. 1480. Germ. Museum, Nürnberg

und acht Arme schwingend, dahinter ein Totengerippe, zum Zeichen, daß er ursprünglich auf Verbrennungsplätzen „die Schrecken der Nacht“ verkörperte. In Südindien erscheint er ein Jahrtausend später als Freiskulptur an einem Tempelpfeiler, vierarmig, auf einem am Boden sich krümmenden Gnomen tanzend. Über ihm wölbt sich der Flammenbogen (Tiruvasi). Er scheint darauf hinzuweisen, daß sich die von wüsten, unheimlichen Vorstellungen, vielleicht der indischen Ureinwohner, verdunkelte Feuernatur des Gottes inzwischen geläutert hatte, daß er, ein Symbol der Vernichtung, aber auch der ewigen Zeugungskraft der Natur, zu einem Gott des Lichtes und der Lebensfreude geworden war, der die Mächte der Finsternis unter seine Füße tritt. In dieser Gestalt zeigt ihn auch unsere viel ältere Bronze, nur ist der mit Flammen besetzte Bogen, der die ganze Gestalt samt dem fächerartigen Kopfputz aus Blättern der (fieberabwehrenden?) Kassia umlodert, bis auf die Ansatzstellen abgebrochen. Der kleine, gleichfalls im Kopfputz angebrachte Schädel und die Mondsichel sind Rudimente jener ältesten Vorstellung. Während die hintern Arme das Feuersymbol und die (dämonenvertreibende?) Schelle schwingen, begleiten die vorderen lebhaft hin- und herpendelnd den Tanz der gleichnamigen Füße. Dazu das mimische Auf und Ab der freien Hände, während das Haupt geradeaus gerichtet seine erhabene Würde wahrt. So ist der Gott nichts anderes als die Übertragung des Naturvorbildes, das er in der Hand trägt, ins Übermenschliche und vereinigt in sich die beiden in 747 und 748 vertretenen Elemente, den symbolischen Kulttanz und das im Rhythmus sich auswirkende Eigenleben.

„Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt“. Und doch ist die Grenze hier scharf gezogen. Die Moriskentänzer Grassers, von denen wir dem tanzenden Siva den ähnlichsten an die Seite stellen, mimen einen burlesken Modetanz, der von den spanischen Mauren seinen Ausgang nahm, eine ins Faschingsmäßige verzerrte Tanzwerbung um ein Mädchen mit einem Ring, „das Originellste und Beste, was wir von bürgerlicher Gotik besitzen“. Der Lockenjüngling, der mit komischer Grimasse selbstgefällig einherhüpft, spricht für sich selbst.



751. Kalathiskostänzerinnen. Delphi



752. J.-B. Carpeaux, Der Tanz. Paris, Große Oper

Ein Vorspiel des Rundtanzes ist die Krönung einer hohen, nach Delphi gestifteten Blumensäule, drei mit dem Rücken gegen sie gestellte Tänzerinnen mit schilfartigem Kopfputz wie 747, wohl aus dem Kunstkreise des Kallimachos (S. 14). Ein Arm war erhoben, der andre gesenkt, in dreifacher Wiederholung ein ausdrucksvoller, hieratisch gebundener Rhythmus. Fessellos im Rhythmus verströmende Lebensfreude sprüht aus Carpeaux' berühmtem „Tanz". Fünf blühende Frauenleiber schlingen einen jubelnden Blumenreigen um den in ihrer Mitte schwebenden geflügelten Genius des Tanzes. Den Realismus der Formen übertönt der hinreißende Schwung und die entzückende Grazie dieser Tarantella. Vollendet gegeneinander ausgewogen sind die beiden Gegentänzerinnen vorn, denen ein Putto Blumen emporreicht.

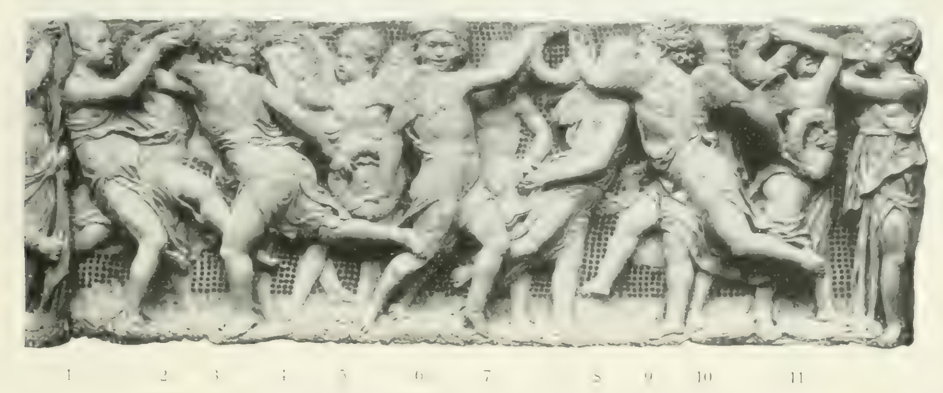
Ein Blick von hier auf Matisses lebensgroßes Gemälde läßt trotz des Stilunterschiedes und der Steigerung der Tanzwut bis zur Orgie die Gleichheit der Rasse und des Formgefühls erkennen. Wieder schlingen fünf nackte Frauen in Gelb-Rosa auf grünem Rasen vor blauem Himmel einen ausgelassenen Reigen, diesmal ohne den Dämon des Tanzes, den sie selbst im Leibe haben, selber „nichts als ein paar impulsiv hingeschriebene Kurven" (Westheim). In dem Hügeleinschnitt die in ausgelassenem Selbstgenuß sich orgiastisch Austobende; daneben auf der Höhe des Hügels zaghafter, befangener die zweite; die dritte senkrecht zur Bildfläche weit ausgreifend, die fünfte ganz nach links überfallend, um die zerrissene Verbindung wieder anzuknüpfen, endlich die wundervolle Eckfigur, in feierlichem Zehentanz das Hügelrund umschreitend. Verfolgt man die einzelnen Glieder der Kette, so wird der Reigen lebendig, der Beschauer wird in den rhythmischen Taumel mit hineingerissen, er erlebt, und dies ist das Höchste, was die Kunst leisten kann, das sinnlich-geistige Element des Rhythmus in sich selbst.



753. Henri Matisse, Der Tanz



754. Alexander Archipenko, Der Tanz



755. Donatello, Sängerbühne aus dem Dom zu Florenz. Marmor

Leicht ist der Zugang von der malerischen Abstraktion des Franzosen zu der noch stärkeren plastischen des Russen: Verzicht auf ganz wesentliche Körperbestandteile und kubische, holzgeschnitzte Formen. Auch die eigenartige Tanzfigur übertreibt den Wechselrhythmus der beiden Partner. Ein nicht unbedeutendes Talent hat hier den mathematischen Radikalismus der Linienexpressionisten (vgl. S. 420f.) ins Plastische gesteigert; so wird er zum Schrittmacher der „absoluten“ Plastik (S. 446f.).

Wie Matisse auf Carpeaux, so geht Carpeaux auf den großen Donatello zurück, insofern als dieser zuerst sogar das Schwerere wagte, die Komposition des Rundtanzes als Flachrelief. Die unserer Chaîne anglaise ähnliche, aber schwierigere Tanzfigur, weil nicht die gleichen, sondern die ungleichen Hände sich begegnen, stellen die vier Vordergrundtänzer in keuscher Frische rein und klar heraus. Das Bindeglied der sich durcheinanderschlingenden Paare bilden zumeist Kränze, die jedesmal in der Linken bleiben, wenn die Rechte den Kranz des alten Partners losläßt (3, 9) oder den des neuen faßt (6). Die rechte Eckfigur (11) hat beim Vorübertanzen die Wendung versäumt und steht nun mit verkehrter Front und verschränkten Armen unglücklich festgebannt da — ein Kunstgriff, um ausladende Bewegungen senkrecht zur Bildebene zu vermeiden. Das ergibt zugleich ein teils schäkerndes (10), teils wehleidiges (7) Spiel der Hintergrundfiguren. Aber auch links scheint der Reigen durch den Übermut des entzückenden Tänzers 1 in Unordnung zu geraten, wenigstens scheint die in der Mitte stehende Tanzordnerin (5) gegen dessen rückläufige Bewegung Einspruch zu erheben. Durch diese hemmenden Momente gewinnt der Künstler einen ruhigeren Hintergrund für die stark bewegten Vordergrundtänzer und gibt mit der Intuition des Genies neben der idealen auch die formale Lösung.



756. Edouard Manet, Die Granate. Goldschmidt-Haus

Wir haben die eigentümliche Erscheinung des Futurismus bereits wiederholt gestreift, es gilt nunmehr, ihr grundsätzlich näher zu treten und womöglich Verständnis abzugewinnen. Offenbar ist dies, obwohl die Bedeutung des Futurismus sich darin keineswegs erschöpft, am leichtesten möglich von dem Problem der Bewegung aus, das uns bereits oben beschäftigt hat; nennen doch die Futuristen selbst ihren Stil den der Bewegung. Allerdings handelte es sich dort um rhythmische Bewegung wie Reiten (S. 408ff.) und Tanzen (S. 432f.), der Futurismus dagegen begreift jede Bewegung, rhythmische und unrhythmische, in sich, ohne jedoch den Anspruch aufzugeben, ihr in einem idealen Sinne malerischen Rhythmus zu verleihen. *„Cette peinture donnera avec des formes abstraites le rhythme pictural d'un monde idéal“* heißt es in einer jener kunstphilosophischen Auslassungen, mit denen die Futuristen ihre Ausstellungen einzuleiten pflegen.

In der „vergangenen“ Kunst — im Sinn der Futuristen ist alles, was vor ihnen war, *„passé“* — warf der Künstler den Eindruck, den ein urplötzliches Ereignis seiner Netzhaut eingeprägt hatte, indem die Momente des größten Bewegungsausschlags, wenn auch um kleinste Zeitteile auseinanderliegend, zu e i n e m Bild zusammenflossen, auf die Leinwand, es entstand ein Augenblicksbild, wie es — vielleicht das größte Beispiel — Manet in seiner „platzenden Granate“ vom Jahre 1870 schuf, in der Mannigfaltigkeit und Treffsicherheit der Bewegungen, in der klaren Silhouette der dunkleren Figuren auf dem durch die Explosion geschaffenen hellen Hintergrunde wie in der Verteilung auf den Bildraum ein unübertroffenes Meisterstück. Welche Kraft malerischer Intuition gehört dazu, einen so momentanen Eindruck so treu festzuhalten und künstlerisch so zu verarbeiten! Keinerlei Versuch, die Umrisse etwa zu verwischen, erlaubte doch auch die Detonation dem Auge des Künstlers keine ruhige Beobachtung, sondern eben nur jenen einen Lichteindruck, aber er scheint für die Ewigkeit zu genügen. Erst dem Futurismus blieb es vorbehalten, diesen eminent künstlerischen Standpunkt als einen unzulänglichen, überwundenen hinzustellen.



757. Carlo Carrà, Beerdigung des Anarchisten Galli

Für die neue Kunst wird man, so sehr man den Zeitgeist selbst in Rechnung stellen muß, von den Fortschritten der modernen, insbesondere der photographischen Technik nicht ganz absehen dürfen, die mit ihr in Wechselwirkung stehen. Was, wie man annehmen möchte, für die Vorliebe der Expressionisten für die Vogelperspektive die Ballonaufnahme war (man vergleiche die Verzerrungen der Horizontalen bei Meidner 734), das ist für den Futurismus der Kinematograph. Ließe man den Aufnahmeapparat arbeiten, ohne daß zugleich das Filmband abrollt, so würden sich die verschiedenen Belichtungen auf dem Film etwa projizieren wie bei Carràs „Beerdigung des Anarchisten Galli", wenn auch sonst noch mancherlei Symbolisches in das Bild hineingeheimnißt ist. Zwar heißt es in einem der beliebten futuristischen Manifeste: „Der Kinematograph ist eine Analyse der Bewegung, unsre Kunst ist im Gegenteil eine Synthese." Aber die Synthese verdient diesen Namen nicht. Denn wenn sie den Anspruch erhebt, statt des optischen das seelische Erinnerungsbild, die Suggestion der Bewegung, ja die Bewegung selbst zu geben, so hat man mit Recht eingewendet: auch der Futurist vermag, wie jeder Künstler, nichts anderes zu geben als Symbole der Wirklichkeit, nicht die Wirklichkeit, z. B. die Bewegung, selbst. Und was die Suggestion betrifft, so ist es doch sehr die Frage, ob unsre sensorischen und motorischen Nerven mehr durch Carrà als durch Manet in Bewegung gesetzt, ob unsre Phantasie mehr durch jenen als durch diesen beflügelt wird. Jedenfalls bleibt die motorische Energie bei Manet aufgespeichert, während Carrà sie verzettelt. Wer endlich ist mehr Impressionist, wer nur eine Impression gibt oder unzählige auf einmal? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein: der Futurismus ist, wenn er auch in seinen verschiedenen Ausstrahlungen Elemente des Expressionismus mit verarbeitet, im wesentlichen eine letzte Phase des Impressionismus, eine Registrierung verschiedenzeitlicher Eindrücke auf einer Bildfläche, sei es nun als Vibrismus (man sehe das Vibrieren der geschwungenen Stöcke bei Carrà), sei es als Impressionsmosaik, wie wir ihm sogleich bei Severini noch begegnen werden.



758. Gino Severini, Ruhelose Tänzerin

Freilich wollen die Futuristen nicht die sinnlichen Eindrücke malen, sondern die seelischen Sensationen. „Bewegung ist den Futuristen ein ganz ins Psychische gewandter Begriff: Bewegung ist ihnen eine ganz immaterielle, ganz ins Geistige getriebene dynamische Sensation" (Hausenstein), sie wollen also weniger Impressionisten als Expressionisten sein. Aber insofern sie diese dynamischen Sensationen, wenn sie sie auf den Beschauer übertragen wollen, doch nur wieder durch Zeichen ausdrücken können, die diese Sensationen zwangsläufig auslösen, so fallen sie, allen kunstphilosophischen Deduktionen und Manifesten zum Trotz, doch wieder in den Bereich des Impressionismus. Daher auch ihre ausgesprochene Feindschaft gegen den Kubismus, gegen das „Unbewegte", „Eisige", „Gefrorene" der Bilder Pícassos.

Bei Severinis „Ruheloser Tänzerin" jedenfalls ist es augenscheinlich, wie futuristischer Bewegungsstil und Impressionismus sich verweben, wie der eine die Kette, der andre den Einschlag bildet. Nicht bloß die Farbtupfenmanier weist auf den Neu-Impressionismus, es ist auch gar nicht abzusehen, was die Figur der Tänzerin oder deren Teile, die man sich aus dem malerischen Kunterbunt trotz der ganz verschiedenen Maßstäbe schließlich zusammenliest, oder der Mann mit dem Hute mehr ist als ein kaleidoskopartig durcheinander gerütteltes Sammelsurium von Erinnerungsbildfetzen aus einer abendlichen Varietészene im Flimmer der elektrischen Bogenlampe. Und selbst wenn es hier seelische Sensationen gäbe, so wäre dennoch



759. Umberto Boccioni, Der Abschied. Holzschnitt

unausbleiblich, „daß der Betrachter die auseinandergerissenen Teile wieder zusammenliest und so wie in einem Vexierbilde auf der Gegenstandssuche ist, wo er doch gerade vom Gegenstande absehen sollte, um sich ganz der Gewalt des seelischen Ausdrucks hinzugeben" (Landsberger).

Noch schlimmer ist das Wirrsal bei den Eisenbahnbildern Boccionis. Wir geben den „Abschied". Hier spielt deutlich der sonst verabscheute Kubismus hinein, man sehe das mehrfach in verschiedenem Maßstabe sich wiederholende Paar, das links, er vom Bahnsteig aus, sie aus dem Fenster des Abteils, Abschied nimmt, oder die Kußszene rechts: wie dort bei Severini der Pointillismus, so muß hier die kubistische Manier herhalten, um etwas von der Wirklichkeitsferne zu geben, die der Futurist braucht, damit seine dynamischen Sensationen nicht mit Abbildern der Wirklichkeit verwechselt werden. Dennoch finden sich Teile der Lokomotive, ja halbe Querschnitte derselben im Profil und en face in verschiedenen Höhenlagen — beides gehört, wie auch 758 zeigt, zur futuristischen Mache — inmitten der Dampf- und Rauchschwaden, aus denen einzig auf den ersten Blick erkennbar die Nummer der Maschine hervorsticht, der Kegel auf dem Bug der Lokomotive im Profil hat den halben Querschnitt des Kessels zum Hintergrund, also „materielle Bilder und Bildteile, die sich dem abstrakt arbeitenden Empfindungsapparat eingeschoben haben und nun mit ihm umgetrieben werden" (Hausenstein). Der Grund mag wohl der sein, daß sich gerade in seelisch aufregenden Momenten einzelne Teile unserer Umgebung, auf die zufällig unser Blick fällt, der Netzhaut sehr deutlich einprägen. Ob diese Erfahrung ausreicht, um in den Augen des Beschauers die ideelle Einheit des Bildes vor dem Auseinanderbrechen zu bewahren?

Zur Naturgeschichte des Futurismus sei noch bemerkt, daß er eine Erfindung des Italieners Marinetti ist, der sich mit Boccioni, Carrà, Severini u.a. im „Mailänder Manifest" vom April 1910 zusammenschloß. Erwachsen ist er auf dem Boden des italienischen Imperialismus, wie er durch den Industrialismus der Großstadt, deren Leben er bevorzugt, insbesondere Mailands, genährt wird; sein anarchistischer Charakter ist ein Protest des modernen Menschen gegen die gerade auf Italien erdrückend lastende Kunsttradition der Renaissance.



760. Van Gogh, Sonnenblumen



761. Cézanne, Stilleben. Äpfel mit Flasche



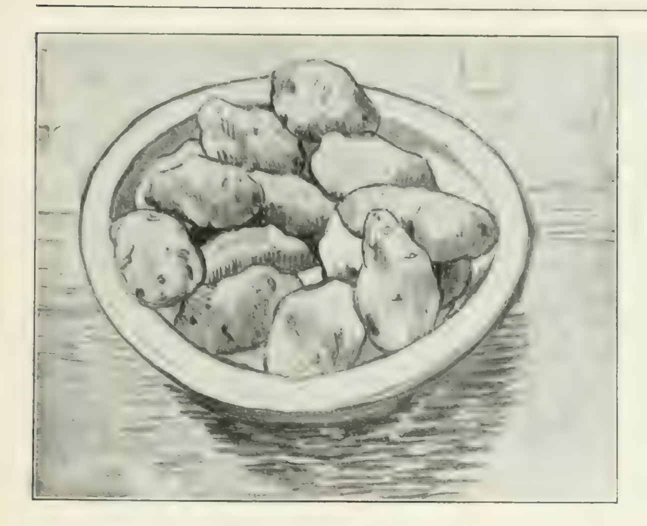
762. Chr. Rohlfs, Hyazinthen



763. Karl Schuch, Stilleben

Während die holländische Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts in feinster Pinselarbeit Natur- und Kunstkostbarkeiten vorzutäuschen strebte, sucht die Moderne geradezu den trivialen Stoff auf um allein durch die malerische Form zu fesseln. Für den französischen Impressionismus war hier Cézanne bahnbrechend. Er gibt in 761 einen einfachen Tisch mit dem in derbe Falten gelegten Tischtuch und damit eine neutrale Grundlage für die scheinbar regellos aufgebaute *„nature morte"*; auch der Hintergrund bleibt neutral. Cézanne erkennt im eigentlichen Sinne die Linie, die unmittelbare Formgestalterin, nicht an, er kennt nur Töne und Farben, durch die er den Gegenstand mittelbar modelliert. So gibt er nicht Gegenständlichkeiten, sondern gewissermaßen eine aus feinster Auswertung der Farbflecke und ihrer gegenseitigen Beziehungen herausgeborne malerische Vision der Dinge.

Der größte Stillebenmaler unter den Deutschen ist der dem engeren Leiblkreise angehörige Wiener Karl Schuch. Seine Hauptwirkung beruht auf dem wundervollen Zusammenklang seiner Tonharmonien. In seinem „Apfelstilleben" ist es das kühle neutrale Weiß des Tischtuchs und der in schweren Falten aufliegenden Serviette, von dem sich das stille Leuchten des Zinns und das festliche der rot-gelb-grünen Äpfel harmonisch abhebt.





764. Van Gogh, Kartoffeln



765. W. Dexel, Kakteen am Fenster

Schon bei Cézanne fanden wir den mit offenbarer Absicht dem Betrachter zugeneigten Korb: man spürt förmlich, wie die Früchte eben dadurch auf uns mehr Bezug bekommen; sie drängen sich uns sozusagen auf, während die andern in ruhiger Zurückhaltung verharren. Ob eine derartige Beobachtung für van Gogh bestimmend war, als er, in der Stoffwahl eine Stufe weiter herabsteigend, die irdene Schüssel mit den Erdäpfeln so aufdringlich auf die spiegelnde Tischplatte stellte? Die gewohnte Perspektive versagt; es ist als ob sich Tisch samt Schüssel uns zuneigte: so scheint der Meeresspiegel sich nach dem Horizont zu aufzutürmen, weil die dritte Dimension nicht durch Tiefenlinien kontrolliert wird. Ein zweites ist die wunderbare Lebendigkeit der Erdfrüchte und ihres Behältnisses. Ist es nicht, als ob jene lebendige Wesen wären, jedes mit eigenem Gesicht, dieses nach uraltem Brauch handgeformt? Gerade die Deformation gibt dem toten Stoff ein eigentümliches inneres Leben. Drittens kennen wir schon die Malweise van Goghs, die wieder zu festen Umrissen zurückkehrt (S. 354 f.). Das sind drei ausgesprochen expressionistische Momente: während Künstler wie Cézanne und Schuch der Natur ihre feinsten Reize abzuschmeicheln suchen, indem sie sich ihr anschmiegen, vergewaltigt sie van Gogh, um ihr sein bis zum Wahnsinn glühendes Temperament einzugießen. Allerdings ist „diese rein subjektive Basis zu schmal, um allgemein als objektives Kunstgesetz zu gelten"; dennoch war sein Vorbild von ungeheurem Einfluß auf den oft verwegenen Mut der jungen Künstlergeneration, sich künstlerisch um jeden Preis rein subjektiv auszuleben.

Die gleiche Beobachtung macht man bei seinen „Sonnenblumen". Auch hier dasselbe Verhältnis zwischen Tisch, Gefäß und Beschauer, derselbe neutrale Hintergrund, auch hier die unheimliche Ausdruckskraft der gequetschten Tonvase und der wie Schlangen hervorzüngelnden und unruhig zerflackernden Blütenköpfe, doppelt eindringlich durch die Rundköpfe auf geradem Stengel, flammend in van Goghs geliebtem Schwefelgelb. Sind neben der Farbe Form und Umriß bei van Gogh noch konstituierende Elemente der Bildidee, so ist bei Rohlfs „die Pflanze, die einmal Modell gewesen, als ein überflüssiger und allzuderb stofflicher Rückstand verschwunden unterhalb eines Gewebes von Pinselzügen, die wie Maschen sich ineinanderschlingen, Akkorde von Farbklängen, die aus sich herausströmen, sich wie in Fluß gebrachte Erze verschmelzen in eine wogende Einheit von unerhörter Glut" (Westheim). Also: van Goghscher Farbenrausch unter Aufgabe seiner Form. Und wiederum der Gegenpol: Walter Dexels Kakteen am Fenster sind „klare, scharfe, unerbittliche Architektonik", kubistisch herausentwickelt aus der stereometrischen Form der Pflanze selbst und der Blumentöpfe, deren einer sein oberes Rund drohend in die Bildebene hebt, die übrige Fläche angefüllt mit futuristisch durcheinandergeschobenen, flächig gesehenen Hausgiebeln; auch die Farben, Rot und Grün, sind „eckig, gewaltsam".



766. Franz Marc, Blaue Pferde



767. Marc, Turm der Pferde



768. Franz Marc, Tiger



769. Franz Marc, Tiger

Die Neuorientierung der Kunst, die sich aus der ganz veränderten Stellung des schaffenden Künstlers zum Weltbild ergab, konnte auch für das Verhältnis der „Krone der Schöpfung“ zu seinen Mitgeschöpfen nicht ohne Folgen bleiben. Der Standpunkt, das Tier nur vom Menschen aus zu sehen, oder, wie in der Tierfabel, in die Maske des Menschen zu stecken, mußte aufgegeben, die Tierseele mußte neu entdeckt und künstlerisch aus sich selbst heraus gedeutet werden. Franz Marc war dieser Seelen- und Herzenskündiger der Tierwelt. Ihm hatte der Erdgeist vergönnt, in die Tiefe der Natur „wie in den Busen eines Freunds zu schauen“, er hatte die Reihe der Lebendigen an ihm vorbeigeführt und ihn gelehrt, seine „Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser“ kennen zu lernen. Sein Freund aus dieser Tierwelt war das Pferd, das künstlerisch zu besingen er nicht müde wird. Es ist ein lyrischer Ton, den er hier (766) anschlägt, er leiht ihm das symbolische Blau der Wunderblume der Romantik, es ist Märchenstimmung, Märchenzauber. Und zu dem Zauber der Farbe gesellt sich der Zauber der Form, deren rhythmische Schwingungsenergie uns wie Musik umtönt. Bewundernswert der in sich geschlossene Aufbau der Gruppe: auf drei verschiedene Richtungen der Windrose und auf drei Höhenlagen verteilt teilen sich die drei Pferdeköpfe auch in drei verschiedene leibliche und seelische Funktionen: Nahrungsaufnahme, mutiges Triebleben, gespannte Beobachtung:



770. Heinrich Campendonk, Holzschnitt



771. Heinrich Campendonk, Der weiße Baum

wie aufmerksam faßt die Spitze der Pferdepyramide die über die Talsenkung heraufziehenden Wolken ins Auge! Rhythmisch, mit den Tieren in eins geschaut und ausgewogen sind die sanften Kurven der Landschaft; von rechts weht es herüber wie eine wallende Pferdemähne. „Der Turm der Pferde“ (statt des hier eingeschobenen Holzschnittes sei auf die ganzseitige Wiedergabe auf S. 450 verwiesen) behandelt das Lieblingsthema futuristisch. Es ist eine nach hinten perspektivisch sich verjüngende Gruppe von vier Pferden, als flächenhafte Einheit sich emportürmend, mit den Leibern nach rechts, mit den Köpfen nach links gewandt, alles eingetaucht in „die mystische Unendlichkeit des Blau“. Wilde irrationale Farbenstrahlen schießen durcheinander, oben zirkt sich der Regenbogen, auf den Pferdeleibern erscheinen Mond und Sterne, lauter Lieblingsmotive Marcs (vgl. 772), es ist also wohl „eine Himmelserscheinung, eine rätselhafte, symbolische Ausgeburt des Nachthimmels“ (Aschner).

Sind im „Turm der Pferde“ bereits auch kubistische Elemente nicht zu verkennen, so ist sein Tiger (769) ganz auf den Kubismus gestellt. Wie gut macht die Brechung der geschmeidigen Kurve des Katzengeschlechts die unerbittliche Blutgier der Tigerseele glaubhaft, deren packendster Ausdruck der furchtbare Blick des Auges ist! Ringsum Stereometrie der Felslandschaft, Vegetation nur in karger, harter Andeutung, kein Horizont, lauter steingewordene Grausamkeit. Das ganze künstlerische Verdienst dieser Auffassung zeigt der Holzschnitt. Hier kommt jene Geschmeidigkeit bis in den letzten Schwanzwirbel zur Geltung, aber die trotz der kubistischen Gebrochenheit hinreißende Rückenkurve des Gemäldes geht hier in der kurzen Wendung des Halses unter: die Arbeit ist mehr dekorativ, fast ornamental zu bewerten.

Ganz in Märchenstimmung versetzt uns Campendonk. So wenig wie Marc will er von der Natur los, er bedarf ihrer für seine Traumwelt, so naiv kindlich er auch mit ihr umspringt; es wäre töricht, seine Tiere und Pflanzen jedesmal zoologisch und botanisch bestimmen zu wollen. Wir sehen ihn hier malerisch und graphisch am Werk. Malerisch verfügt er über eine Palette von so zauberhafter Intensität, daß selbst wer sich von der Darstellung abgestoßen fühlt, ihn lediglich als Farbensymphoniker zu genießen vermag. Die Waldfee des Holzschnittes atmet Genovevastimmung.



772. Franz Marc, Versöhnung. Originalholzschnitt für ein Gedicht von Else Lasker-Schüler
Aus der Zeitschrift „Der Sturm"

Versöhnung.

Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen . . .
Wir wollen wachen die Nacht,

In den Sprachen beten,
Die wie Harfen eingeschnitten sind.

Wir wollen uns versöhnen die Nacht —
So viel Gott strömt über.

Kinder sind unsre Herzen,
Die möchten ruhen müdesüß.

Und unsre Lippen wollen sich küssen,
Was zagst du?

Grenzt nicht mein Herz an deins —
Immer färbt dein Blut meine Wangen rot.

Wir wollen uns versöhnen die Nacht,
Wenn wir uns herzen, sterben wir nicht.

Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen.

Eine expressionistische Kostbarkeit: der Nachklang eines lyrischen Gedichts in der Seele eines gleichgestimmten Künstlers! Zerwürfnis der Liebenden und Wiedervereinigung, aus der beiden das Heil ersprießt. Keine Illustration im gewöhnlichen Sinne: im Gedicht sucht das Weib, im Holzschnitt der Mann die Wiederannäherung, der Künstler setzt das lyrische Erlebnis der Frau malerisch in das eigene um. Das dunkle Gespenst des Zwistes, das zwischen die Liebenden getreten war, zieht ab: noch hat es den letzten seiner unheimlichen Spinnenfinger nicht ganz von ihm abgezogen, aber der Stern, der in ihren Schoß fällt, wird es ganz vertreiben. Beiderseits Schuldbewußtsein, doch tiefer zerknirscht das Weib; sein Abbild die treue Hundeseele. Als Zeichen der Versöhnung der halbe Regenbogen, am dunkeln Nachthimmel, formal dem Gegengewicht gegen das Gespenst, der Mond in verschiedenen Phasen und die Sterne, alles zusammen ein Feuerwerk um die zentrale Gruppe. Andeutungen von Pflanzen und Pflanzentieren am Boden. In Summa: Reinmenschliches, vorgetragen in der stammelnden Sprache der neuen Wort- und Bildkunst!



773. Wassilew Kandinski, Komposition

Mit der „Komposition" Kandinskis sind wir nun tatsächlich an den Grenzen angelangt, die der Titel dieses Buches uns steckt: zu sehen vermögen wir noch, aber nicht mehr zu erkennen. Zugleich aber auch an den Grenzen der Kunst, denn wo das Chaos beginnt, hört die Kunst auf. Oder sollen wir den theoretischen Erörterungen, wie sie entgegen dem Wort Goethes: „Bilde, Künstler, rede nicht!" Kandinski liebt, Bedeutung beimessen? Versucht er doch — und dies ist das Entscheidende — an Stelle eines wesentlichen Bestandteils der bisherigen Kunst, nämlich der Natur, als ebenso wesentlich „die reine künstlerische Form" zu setzen, „die dem Bilde die Kraft selbständigen Lebens verleiht und es zum geistigen Subjekt zu erheben imstande ist", so daß es in rein künstlerischer Sprache „von Geist zu Geist" redet. So verrennt sich die absolute Malerei ebenso wie der Kubismus Picassos, nur in eine andre Sackgasse. Ist die Absicht des Romanen „die Vernichtung des Gegenstandes, die Dekomposition der Wirklichkeit", so hat auch der Slawe der Natur in der Kunst den Tod geschworen, aber nicht, wie jener, durch Zurückführung der Natur auf ihre innere, abstrakte, metaphysische Gesetzlichkeit (also mittelbar doch wieder in tieferem Sinne eine Bejahung der Natur!), sondern durch absolute Verneinung: gegenstandslose Linien und Farben, bisher nur in der Architektur und im wiederholenden Ornament möglich, sollen unmittelbar zum Gefühl sprechen: Kandinskis Kunst ist der Untergang des künstlerischen Europa! Es mußte ja wohl sein, daß der bolschewistische Zeitgeist auch diese seltsame Blüte trieb. Aber wenn sie auch eine vielleicht notwendige, ja prophetische Erscheinung der Zeit ist oder war, so ist sie doch die Erscheinung einer kranken Zeit, die künstlerisch wie politisch die ganze Neige des bittern Kelches leeren muß, den der Weltkrieg uns kredenzt hat. Gesundung kann uns nur durch Überwindung dieser kunstpathologischen Richtungen werden, sie führen sich, wenn sie an die letzten Grenzen gestoßen sind, selbst ad absurdum. Dies wird auch das Schicksal jener beiden andern Bewegungen sein, die die Grenzen der Kunst über ihren eigenen Begriff vorzuschieben versuchen, des französischen Kubismus und des italienischen Futurismus — sie werden gehen, wie sie gekommen sind, sobald sie ihre künstlerische Sendung erfüllt haben. Die Natur läßt ihrer nicht spotten, am wenigsten von einer Seite, der sie von Urzeiten her treueste Führerin und Geleiterin gewesen ist, von der Kunst!



774. Oswald Herzog, Ekstase. 1914



775. Derselbe, „Ich". 1918



776. Derselbe, Furioso. 1918





777. Hodler, Weib in Blumen

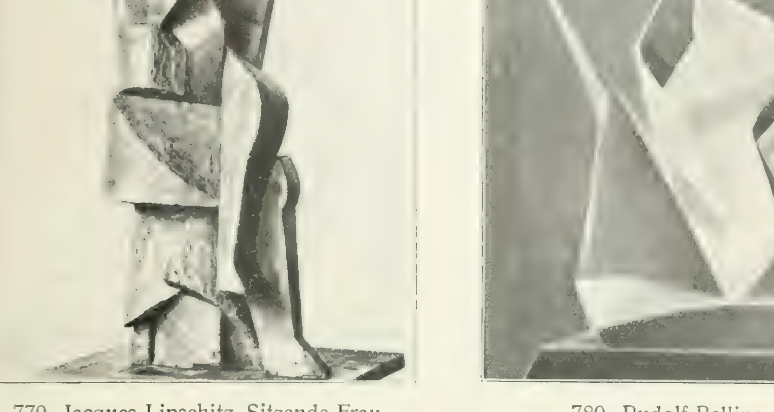


778. Oswald Herzog, Verzückung. 1919

Dies gilt auch für die absolute Plastik, der wir als Seitenstück zu S. 420f. ein letztes Kapitel weihen. Bei Herzog (s. 725) kann Werdegang, Auswirkung und Ausgangspunkt bequem studiert werden. Den Werdegang vom Konkreten zum Abstrakten, vom gewöhnlichen Wortbild zur Kurzschrift (s. auch 754) zeigen „Ekstase" und „Furioso", beide ein Hohn auf alle Regeln der Statik. Weniger zwar als bei 776, aber immer noch erkennbar ist das Menschliche in der genialen Auswirkung des Prinzips im „Ich"; sonst bliebe sein Daseinszweck ganz im



779. Jacques Lipschitz, Sitzende Frau



780. Rudolf Belling, Dreiklang

Dunkeln. Die Quelle dieser Gefühlssymbolik verrät 777. Hodler zuerst verkörpert die Gefühle, statt sie in Personifikationen und Allegorien zu pressen, dadurch, daß er dem Einzelfall durch besondere Stilformung Allgemeingültigkeit verleiht. Sieht nun wirklich das Auge in der „Verzückung" „einen aus der Materie emporspringenden Strahl, der selig um sich selbst kreisend die Höhe erreicht, um dann breitblasig, schäumend nach allen Seiten sich zu verschwenden" (Alfred Kuhn), oder ein wie in 280 in die Knie gesunkenes Weib, das wie in 777 beide Hände verzückt zur Brust führt, mag sich dann auch oben und unten das Gefühl im Selbstgenuß wie atmosphärische Ballungen ausbreiten? Trotz aller ästhetischen Kommentare bleibt ein Werk der bildenden Kunst zunächst eben doch allein auf das Augenerlebnis gestellt. Vom Ich kommen wir nicht los, und nur Gleiches wirkt auf Gleiches. So handelt es sich schließlich hier nur um Grenzwerte zwischen „Abstraktion und Einfühlung".
Auch die Werke des Franzosen mit dem deutschen Namen (779) werden mit den feinsinnigsten kunstästhetischen Theorien eingeführt, und doch sagen sie außer der konkreten Unterlage unserm Auge wenig oder nichts: für den Lateiner ist eben (vgl. S. 428f.) das rein Formale Ausgangspunkt und Ziel, für uns Deutsche die Empfindung.

Als letzte Blüte der absoluten Plastik endlich geben wir Bellings „Dreiklang", also die Übersetzung nicht mehr eines Gemeingefühls, sondern eines Tongebildes ins Plastische. Aber dem Künstler ist Name Schall und Rauch, er verlangt gar nicht, daß man sich bei seinem Werk irgend etwas vorstelle. „Doch ein Begriff muß bei dem Werke sein". Hier ist er: „Der Dreiklang ist Raum- und Formbegriff. Das ist meine Auffassung der Plastik: das Einfangen der Luft." Freilich war das bisher Sache der raumschaffenden Baukunst. Aber in der Tat schießen hier drei merkwürdige Gebilde aus einer Wurzel empor, um Luft zwischen sich einzufangen und sich dann wieder zu vereinigen. Ja wir dürfen den denkwürdigen Fang mit erleben, das sonderbare Netz wird sich sogleich schließen. Aber wir stehen hier auch an der Grenze des für die Plastik Darstellbaren: sie will ihren eigenen, willkürlich angemaßten Begriff verkörpern. Das ist die Höhe! Dem Standpunkt des *l'art pour l'art* hatte einst der Expressionismus den Krieg erklärt (S. 416); jetzt ist er für ihn selbst der Weisheit letzter Schluß!



781. Albrecht Dürer, Der Fahnenschwinger. Kupferstich

Vom Standpunkt der deutschen Kunst haftet all diesen modernen Richtungen ein Mangel an: sie sind international, der Expressionismus mit seinen Begleit- und Gegenerscheinungen, dem Kubismus und Futurismus, ebenso wie der Impressionismus und der aus ihm hervorgegangene Neoimpressionismus. Der deutschen Kunst wird, wie sie dem heute über Gebühr verketzerten Impressionismus eine Bereicherung der äußeren malerischen Mittel verdankt, der Expressionismus vielleicht eine Vertiefung der innern Form zubringen. Denn so wenig sie sich ihrer nationalen Eigenart entäußern darf, so wenig darf sie sich deutschtümelnd in sich selbst verschließen. Ihr Heil liegt vielmehr in der Verschmelzung des angeborenen „gotischen" Geistes mit dem in weitestem Sinne „griechischen", wenn anders der ihr einwohnende Trieb zur Verinnerlichung nicht zur Zersplitterung, sondern zur organischen Einheit führen soll. Keiner hat um diese Verschmelzung ernster, keiner glühender gerungen als Albrecht Dürer, keiner sie vollkommener erreicht. Man sehe seinen Fahnenschwinger! Welch kerndeutsches Motiv, und doch an Bewegungsenergie dem Schaber Lysipps (264) weit überlegen! Die völlige Entfaltung des geschmeidigen, engbekleideten Körpers in der Bildebene hat in der Antike, der wundervolle Kontrapost und der hinreißende Gesamtrhythmus in der italienischen Renaissance kaum seinesgleichen. Dazu die Einordnung in den Raum mit seinem Vorder- und Hintergrund, die metallische Klangfarbe des Kupferstichs, und endlich, echt deutsch, der tragische Ernst, den die Ungewißheit des bevorstehenden Kampfes über dies nachdenkliche Gesicht breitet — wahrlich, ich wüßte kein schöneres Symbol für das, was die Kunst unserm Volke einst war und was sie hoffentlich wieder einmal sein wird, der tiefe Ausdruck des eigenen Lebensinhalts in geläuterter, letzten Endes von der Antike abgeleiteter Form.

ZEITTAFEL
NAMEN- UND SACHREGISTER



Franz Marc, Der Turm der blauen Pferde

Zeittafel

(Aufgeführt sind nur die in diesem Buche vorkommenden Künstler und Kunstwerke.)

Ägypten

2800—2500 Altes Reich. Pyramiden von Giseh.
1600—1100 Neues Reich. Tempel von Theben, Karnak und Luksor; Kelchkapitell.

Griechenland

Baukunst: Um 1500 v. Chr.: Blüte der mykenischen Kultur. Löwentor von Mykene.
5. Jahrh.: Blüte des dorischen Tempelbaus. „Poseidontempel" zu Pästum, „Zeustempel" zu Akragas, Aphaiatempel auf Ägina, Parthenon zu Athen (vollendet 434).
Zeit des peloponnesischen Krieges (431—404). Attisch-ionischer Stil: Erechtheion zu Athen.
Um 350: Blüte des ionischen Stils: Mausoleum von Halikarnassos. Tempel von Priene.
334: Korinthischer Stil in Attika: Lysikratesdenkmal.

Bildnerei: 7.—6. Jahrh.: Standbilder des archaischen Typus.
5. Jahrh.: 480—470: Die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes. Die äginetischen Giebelgruppen.
Myron von Eleutherä: Athena und Marsyas, Diskobol.
Phidias: Athena Lemnia (um 450); Giebelgruppen, Metopen und Fries des Parthenon.
Polyklet aus Sikyon: Doryphoros.
4. Jahrh.: Skopas: Apollo Citharödus.
Leochares: Apollo vom Belvedere.
Praxiteles: Hermes von Olympia (um 364). Aphrodite von Knidos.
Nachfolge des Skopas und Praxiteles: Die Niobidengruppe.
Lysippos aus Sikyon: Apoxyomenos.
Porträtstatuen: Sophokles, Demosthenes.
306: Nike von Samothrake.

Malerei: Seit 520: Rotfigurige Vasenmalerei. — Bis 450: Polygnot von Thasos.

Der Hellenismus und die römische Weltmonarchie

Baukunst: 3.—2. Jahrh.: Pergamenische Kunst. Gemischt dorisch-ionischer Stil: Burgtor von Pergamon; Stoa Attalos' II. in Athen.
2. Jahrh.: Siegesdenkmal in Ephesus.
2.—1. Jahrh.: Einführung der griechischen Baustile in Rom: Herkulestempel in Cori, Tempel der Mater Matuta, Rom. Grabmal der Cäcilia Metella. Rundtempel in Tivoli.
Unter Augustus (31 v. bis 14 n. Chr.): Theater des Marcellus, Rom. Maison Carrée, Nîmes. Julierdenkmal von St. Remy.
Unter Vespasian (69—79): Kolosseum.
Unter Domitian (81—96): Bibliothek in Ephesus.
Unter Trajan (98—117): Siegesdenkmal in Adamklissi. Nymphaeum in Milet.
Unter Hadrian (117—138): Pantheon.
Unter den Antoninen (138—180): Theater in Aspendos. Kleiner Rundtempel in Baalbek, Felsfassade ed-Dêr in Petra.
2. Jahrh. n. Chr.: Igeler Säule.
3. Jahrh. n. Chr.: Porta Nigra, Trier.

Bildnerei: 3. Jahrh.: Menelaos mit der Leiche des Patroklos.
3.—2. Jahrh.: Blüte der pergamenischen Plastik.
Um 220: Der sterbende Gallier; der Gallier und sein Weib.
Um 180: Zeusaltar von Pergamon: Gigantomachie.
1. Jahrh. v. Chr.: Rhodische Schule: Laokoongruppe.
Rom: Kopistenschule Pasiteles-Stephanos-Menelaos: „Orest und Elektra". — Römische Porträtkunst.
2. Jahrh. n. Chr.: Reiterstandbild des Kaisers Mark Aurel (161—180).

Malerei: 1. Jahr. v. Chr.: Odysseelandschaften vom Esquilin. — Pompejanische Wandmalerei bis zum Untergang Pompejis 79 n. Chr.

Christliche Spätantike

313: Mailänder Toleranzedikt Kaiser Konstantins. — Gründung der römischen Basiliken St. Peter und St. Paul vor den Mauern.
Um 350: Sta Maria Maggiore, Rom.
493—526: Ostgotenreich Theoderichs: S. Apollinare Nuovo, ursprünglich arianische Kathedrale, Ravenna.
555: Exarchat: S. Apollinare in Classe, Ravenna.
527—565: Justinian: Sophienkirche, Konstantinopel.

Das Mittelalter

Deutschland und Frankreich.

919—1250: Blüte des deutschen Kaisertums: Herrschaft des romanischen Stils.
Sachsen: St. Godehardi, Hildesheim (1133—1172); Dom zu Braunschweig (1173 bis 1194). — Burg Dankwarderode in Braunschweig.
Rheinische Kaiserdome, Neubauten: Speier 1080—1100, Mainz 1081—1137, Worms 1171—1192. — Abteikirche Maria Laach 1093—1156.
Ober- und Mitteldeutschland: Dom von Bamberg, gegründet 1012, erneuert 1192—1273. Dom von Naumburg, geweiht 1242.
Wende des 12. und 13. Jahrh.: „Rheinischer Übergangsstil": Münster in Bonn, St. Aposteln in Köln, Dom von Limburg.
1250—1500: Entwickelung des Städtewesens: Herrschaft des gotischen Stils.
Seit 1140: Anfänge des gotischen Stils in Nordfrankreich. Frühgotik: Notre-Dame, Paris, gegründet 1163. Hochgotik: Kathedrale von Reims 13.—14. Jahrh.; Kathedrale von Amiens, gegründet 1218.
Um 1250: Blüte des gotischen Stils in Deutschland. Frühgotik: Elisabethkirche zu Marburg i. H.; Liebfrauenkirche in Trier. Hochgotik: Straßburger Münster; Kölner Dom (gegründet 1248). Profanbau: Altstadt-Rathaus, Braunschweig; Rathaus, Münster i. W.
13. Jahrh.: Blüte der romanischen und gotischen Kathedralplastik: Reims; Bamberg, Naumburg. — Straßburg.
1350—1550: Spätgotik. Hallenkirchen: Annaberg i. S. und Pirna.
13.—15. Jahrh.: Norddeutsche Backsteingotik: Schloß und Dom Marienwerder; Marienkirche Danzig; Dorfkirchen; Torbauten.
15. Jahrh.: Blüte der altniederländischen Malerei: Die Brüder Hubert († 1426) und Jan († 1440) van Eyck, Gent; Dirk Bouts, Löwen († 1475); Hans Memling, Brügge († 1494); Geertgen van Sint Jans.
Kölnische Schule: Stephan Lochner († um 1450). — Meister des Bartholomäusaltars. — Barthel Bruyn (1493—1555).
Basel, Genf: Konrad Witz (geb. um 1400).

Italien.

11.—12. Jahrh.: Romanischer Stil: Dom zu Pisa; S. Miniato al Monte, Florenz.
13. Jahrh.: Bildner: Die Pisani: Niccolò und sein Sohn Giovanni.
13.—14. Jahrh.: Gotischer Stil: Dome von Florenz, Siena, Orvieto.
15. Jahrh.: Venezianische Gotik: Dogenpalast, Cà Doro, Porta della Carta.
Maler: Florenz: Giotto (1266—1337), Fra Angelico da Fiesole (1387—1455); Siena: Duccio (bis 1320).

Zeitalter der Renaissance in Italien

1400—1500: Frührenaissance:

Florenz: 1401 Wettbewerb Brunellesco-Ghiberti. Lorenzo de' Medici gest. 1492. Savonarola verbrannt 1498.
Baumeister: Brunellesco, Michelozzo, Alberti.
Bildner: Desiderio da Settignano, Antonio Rosselino, Benedetto da Majano; Ghiberti, Donatello (1386—1466), Verrocchio (1436—1488); Luca della Robbia (1400—1482). — Siena: Quercia.
Maler: Masaccio (1401—1428), Andrea del Castagno, Filippo Lippi, Botticelli; Ghirlandajo, Gozzoli; Perugino. — Cortona: Signorelli. — Padua, Mantua: Andrea Mantegna (1431—1506). — Ferrara: Cosimo Tura. — Venedig: Giovanni Bellini (um 1430—1507).

1500—1530: Hochrenaissance:

Rom. Papst Julius II. 1502—1513, Leo X. 1513—1521. Neubau von St. Peter. 1527 Sacco di Roma.
Universalgenies:
Leonardo da Vinci (Florenz, Mailand) 1452—1519.
Michelangelo Buonarroti (Florenz, Rom, Florenz) 1475—1564. — Ferner:
Baumeister: Bramante (1444—1514).
Bildner: Andrea Sansovino.
Maler:
Florenz, Rom: Raffael Santi (1483—1520).
Florenz: Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto.
Venedig: Giorgione (1477—1510), Palma Vecchio (1480—1528), Tizian (1477—1576).
Parma: Correggio (1494—1534).
Siena: Sodoma (1477—1549).

Seit 1530: Spätrenaissance (Barock):

Baumeister: Michelangelo; Antonio da Sangallo, Vignola; Maderna; Bernini (1528—1680); Rainaldi; Borromini. Klassizistische Richtung: Palladio (Vicenza, Venedig).
Maler: Bologna: 1585 Gründung der Akademie durch die Carracci. — Guido Reni (1575—1642); Guercino. Neapel: Ribera (1586—1656).
Venedig: Tintoretto (1518—1594). Tiepolo (1696—1770). Urbino: Baroccio (1526—1612). Spanien (Toledo): el Greco, gest. 1614. Rom: Andrea Pozzo (1642—1709).
Bildner: Bernini.

Deutsche Renaissance

Zeitalter Maximilians I. (1493—1519) bis zum Dreißigjährigen Kriege.

Malerei und Bildnerei:

Kolmar: Martin Schongauer (gest. 1491), Aschaffenburg: Matthias Grünewald (gest. um 1530), Würzburg: Tilman Riemenschneider (gest. 1531). Mainz: Hans Backofen. Tirol: Michael Pacher.

Nürnberg: Albrecht Dürer (1471—1528), Adam Krafft (bis 1507), Peter Vischer (bis 1529), Veit Stoß (bis 1533). — Barthel Beham, seit 1527 in München.
Regensburg: Albrecht Altdorfer († 1538).
Augsburg, Basel, — London: Hans Holbein d. J. (1497—1543).
Straßburg: Hans Baldung († 1545).
Wittenberg: der Oberfranke Lucas Cranach d. Ä. (1472—1553).

Baukunst:

Vorstufen: Seit 1500: Eindringen der italienischen und niederländischen Renaissance in die deutsche dekorative und gewerbliche Gotik.

Blüte: Seit 1550: Mischung der Architekturformen: Gewandhaus, Braunschweig; Pellerhaus, Nürnberg; Otto-Heinrichsbau, Heidelberg (1556—1563).

Zeitalter des Barock und Rokoko

Frankreich.

Baukunst: Renaissance: Lemercier, Uhrpavillon des Louvre, Paris. Barock: Charles Lebrun, Schloß von Versailles.

Bildnerei: Barock: Pierre Francheville (1548—1618). Jean Baptiste Pigalle (1714—1785).

Malerei: Klassizistisches Figurenbild, heroische Landschaft: Nicolas Poussin, Rom (1594—1665); Claude Gelée gen. le Lorrain, Rom (1600—1682).

Seit 1700: Style de Louis XV (Nicolas de Pigage, Lustschloß zu Benrath), Style de Louis XVI. Antoine Watteau (1684—1721).

Deutschland.

Baukunst: Mitte 17.—18. Jahrh.

Italienische Meister: Barelli, Zuccali, Theatinerkirche, München. Pezzani, Neumünsterkirche, Würzburg. Chiaveri, Kath. Hofkirche, Dresden.

Deutsche Meister: Prandauer, Stiftskirche Melk. Johann Dientzenhofer, Klosterkirche Banz. Christoph Dientzenhofer, St. Nikolaus, Prag-Altstadt und -Kleinseite. Johann Balthasar Neumann (1687—1753), Residenz, Schönbornkapelle, Würzburg; Schloß Brühl; Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, Stiftskirche Neresheim. Gebr. Asam, Joh. Nepomuk-Kirche und Asamhaus, München; Cuvilliés, Amalienburg in Nymphenburg. Peter Thumb, Stiftskirche, St. Gallen. Daniel Pöppelmann, Zwinger, Dresden. G. W. v. Knobelsdorff, Sanssouci 1745. Georg Bähr, Frauenkirche, Dresden. Joh. Konr. Schlaun, Schloß und Clemenskirche, Münster i. W. Friedr. Joachim Stengel, Ludwigskirche in Saarbrücken. Josef Walter, St. Paulinus, Trier.

Klassizistische Barockmeister: Joh. Georg Starcke, Palais im Großen Garten, Dresden. Andreas Schlüter (1664—1714), kgl. Schloß, Berlin; Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karl Borromäuskirche und Reichskanzlei, Wien.

Bildnerei: Andreas Schlüter.

Niederlande.

Malerei: Flamen: Peter Paul Rubens, Antwerpen (1577—1640); Anton van Dyck (1599—1641). — Adriaen Brouwer (um 1605—1638); David Teniers (1610—1690).

Holländer: Frans Hals, Haarlem (1580—1666); Rembrandt Harmensz van Rijn, Leyden, Amsterdam (1606—1669). Bauermaler: Adriaen van Ostade, Haarlem (1610—1685). Landschafter: J. J. van Ruisdael, Haarlem (1628—1682). Hobbema, Amsterdam (1638—1709). — Kupferstecher: Hendrick Goltzius.

Spanien.

Malerei: Diego Velasquez, Madrid (1599—1660); Bartolomé Estéban Murillo, Sevilla (1618—1682).

Bildnerei: Juan Martinez Montañes (gest. 1649); sein Schüler: Solis el Licenciado.

Der Klassizismus

1764 Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums.

Malerei: Jacob Asmus Carstens, Schleswig, Kopenhagen, Rom (1754 1798). Heroische Landschaft: Jos. Anton Koch, Rom (1768—1839). — Vorläufer der Romantik: Philipp Otto Runge, Hamburg (1777—1810). Friedrich Wasmann, Hamburg (1805—1886). Kaspar David Friedrich, Dresden (1774—1840).

Bildnerei: Italien: Antonio Canova (1757—1822).

Dänemark: Bertel Thorwaldsen, Kopenhagen, Rom (1770—1844).

Deutschland: Gottfried Schadow, Berlin (1764—1850); Christian Rauch, Rom, Berlin (1777—1857).

Baukunst: Deutschland: Johann Gotthard Langhans, Berlin (1733—1808); Karl Friedrich Schinkel, Berlin (1781—1841): Leo Klenze, München (1784—1864).

Zeitalter der Romantik

Deutschland.

Peter Cornelius, geb. Düsseldorf; Rom, Düsseldorf, München, Berlin (1783—1867). Alfred Rethel, Aachen (1816—1859).

Moritz v. Schwind (geb. Wien 1804, gest. München 1871). Ludwig Richter, Dresden (1803—1884). — Karl Spitzweg, München (1808—1885). — Karl Blechen, geb. Kottbus 1798, gest. 1840. — Friedrich Preller, Eisenach, Weimar (1804—1878). — — Eduard Schleich, München (1812—1874).

Frankreich.

Théodore Géricault (1791—1824). Eugène Delacroix (1799—1863).

Zwischen Romantik und Impressionismus

Deutschland.

Malerei: Arnold Böcklin (geb. Basel 1827, gest. Fiesole 1901). — Anselm Feuerbach (geb. Speier 1829, in Rom 1857—1872, gest. Venedig 1880). — Adolf von Menzel (geb. Breslau 1815, gest. Berlin 1905). — Eduard von Gebhardt (geb. in Esthland 1838, Düsseldorf, gest. 1925). — Hans von Marées (geb. Elberfeld 1837, gest. 1887). — Hans Thoma (geb. Bernau im Schwarzwald 1839; Karlsruhe, gest. 1924). — Wilhelm Steinhausen (geb. Sorau 1846; Frankfurt a. M.), Karl Haider (Schliersee) 1846—1912. — Wilhelm Leibl (geb. Köln 1844; München; gest. Würzburg 1890.) — Karl Schuch, München (1846—1903).

Bildnerei: Reinhold Begas, Berlin (1831—1911).

Adolf Hildebrand (geb. Marburg i. H. 1847; Florenz; gest. 1921). — Max Klinger, Leipzig (1857—1920). — Louis Tuaillon (geb. Berlin 1862; Rom; gest. 1919). — Franz Stuck (geb. München 1863). — Hugo Lederer (geb. 1871).

Frankreich.

Malerei: Schule von Barbizon (seit 1830): Camille Corot (1796—1875). — Jean François Millet (1814—1895). — Gustave Courbet (1819—1877). — Honoré Daumier (1810—1879). — Puvis de Chavannes, Lyon, Paris (1824—1898).

Bildnerei: Auguste Rodin, Paris (1840—1917). — Paul Albert Bartholomé (geb. 1848).

Belgien.

Constantin Meunier, Brüssel (1831—1905).

Der Impressionismus

Frankreich.

Schule von Batignolles (seit 1870). — Eduard Manet (1832—1883). — Claude Monet (geb. 1840). — Paul Cézanne (1839—1906).

— Vicent van Gogh (geb. in Holland 1853, gest. in Auvers-sur-Oise 1890).

— Paul Gauguin (geb. Paris 1848, gest. auf Dominique 1903).

Italien.

Giovanni Segantini (1858—1899).

Deutschland.

Max Liebermann (geb. Berlin 1847; Weimar, Paris, München, Berlin).
Fritz von Uhde (geb. Wolkenberg i. S. 1848, gest. München 1911).

Die neue Kunst Expressionismus, Neu-Impressionismus, Kubismus, Futurismus, absolute Kunst.

Malerei: Ferdinand Hodler, Zürich (1853—1916). — Max Pechstein. — Erich Heckel. — Karl Caspar, Albert Weisgerber †, Heinrich Altherr †. — Christian Rohlfs. — Martin Brandenburg. — Heinrich Nauen, Oskar Kokoschka, Ludwig Meidner. Paula Modersohn †. — Franz Marc †. — Heinrich Campendonk.
Franzosen: Henri Matisse, R. Delaunay.
Russen: Absolute Malerei: Wassilew Kandinski. — Marc Chagall.
Kubismus (Frankreich): Pablo Pícasso aus Malaga. Jacques Lipschitz.
Futurismus (Italien): Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Gino Severini.

Bildnerei: Hermann Haller, August Hudler, Georg Kolbe, Franz Metzner †, Georg Minne †, Hans Schwegerle, Paul Wynand, Benno Elkan. Absolute Plastik: Oswald Herzog. Rudolf Belling.



Otto Kopp, Reiter

Namen- und Sachregister

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen

N

O

P

Q

R

